

**Thais Lima Nicodemo**

**TERRA DOS PÁSSAROS:  
UMA ABORDAGEM SOBRE AS COMPOSIÇÕES DE TONINHO HORTA**

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Música do Instituto de  
Artes da UNICAMP, como requisito  
para obtenção do grau de Mestre em  
Música

Orientador: Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos

Campinas  
2009

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE  
ARTES DA UNICAMP

Nicodemo, Thais Lima.

N541t Terra dos Pássaros: uma abordagem sobre as composições de  
Toninho Horta. / Thais Lima Nicodemo. – Campinas, SP: [s.n.],  
2009.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos.  
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Toninho Horta. 2. Clube da Esquina. 3. Música popular  
brasileira. 4. Canção. 5. Guitarra. 6. Violão. I. Santos, Antonio  
Rafael Carvalho dos. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Terra dos Pássaros: an assessment of Toninho Horta's  
compositions in álbum "Terra dos Pássaros"."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Toninho Horta ; Clube da Esquina ;  
Brazilian popular music ; Canção ; Guitarra ; Violão.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos.

Prof. Dr. José Roberto Zan.

Prof. Dr. Sidney José Molina Junior.

Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné (suplente)

Prof. Dr. Emerson Luiz De Biaggi (suplente)

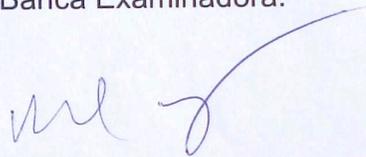
Data da Defesa: 10/08/2009

Programa de Pós-Graduação: Música.

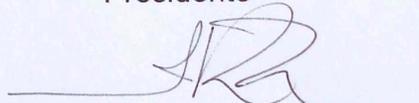
**Contato:**  
[thaisnicodemo@gmail.com](mailto:thaisnicodemo@gmail.com)

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

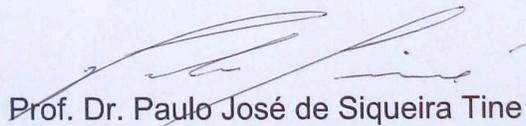
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda  
Thaís Lima Nicodemo - RA 068809 como parte dos requisitos para a obtenção  
do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos  
Presidente



Prof. Dr. José Roberto Zan  
Titular



Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tine  
Titular

Dedicatória:

A Thiago Lima Nicodemo

pelo envolvimento e motivação, por me ensinar e compartilhar tantas experiências e idéias sobre a arte.

## Agradecimentos

Primeiramente agradeço a meu orientador, Antônio Rafael Carvalho dos Santos, por acolher o meu projeto, com dedicação irrestrita e visão crítica construtiva.

À Profa. Regina Machado pelas sugestões e colaborações fundamentais na abordagem sobre a canção na obra de Toninho Horta.

A Paulo Tiné, por ter acompanhado este trabalho desde seu início, prestando inúmeras contribuições.

Aos Professores José Roberto Zan e Sidney Molina pelas valiosas observações realizadas no exame de qualificação.

Agradeço especialmente aos meus pais Elisabeth e Antonio Carlos Nicodemo, pelo amor e apoio e por terem desde sempre me estimulado pela busca ao conhecimento, mostrando a importância da arte na formação pessoal.

A Giuliano Rosas, pela enorme paciência, companheirismo, ajudas essenciais, além de todo amor e afeto, que tornam a vida melhor.

Aos músicos que participaram da gravação do disco TERRA DOS PÁSSAROS, que muito gentilmente cederam depoimentos para esta pesquisa: Lena Horta, Yuri Popoff, Nivaldo Ornelas, Zé Eduardo Nazário, Novelli, Robertinho Silva e Wagner Tiso.

Ao maestro Benito Juarez, pela atenção e por seu depoimento concedido para este trabalho.

A Vinícius Gomes pela paciente consultoria sobre questões técnicas do violão.

A Márcio Borges e ao “Museu Clube da Esquina”, que disponibilizam um vasto material sobre a música e a cultura de nosso país.

Aos amigos Gisella Gonçalves, Emerson de Biaggi, Christina Rostorowski da Costa, Sergio Freitas, Maria José Carrasqueira, Edu Paes, Marcelo Lima, Paul Lima Lichtenstein, Gina Falcão, Diana Popoff, Maria Rita Brandão, Vana Bock, Camila Bomfim e Marina Correia, que ajudaram de formas diversas para a concretização deste trabalho.

À Denilda Bortolletto e Vinícius Moreno pela dedicação e seriedade.

A CAPES pelo financiamento desta pesquisa através de bolsa concedida entre abril de 2008 a julho de 2008.

À FAPESP pelo financiamento desta pesquisa através de bolsa de estudo concedida entre agosto 2008 e agosto de 2009.

A Leandro Almeida pela atenção e pela cuidadosa revisão técnica deste trabalho.

À Marcela, da gravadora Dubas, pelo levantamento de dados sobre a vendagem do disco TERRA DOS PÁSSAROS.

A meus amigos e familiares que indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

À Toninho Horta, pela riqueza e complexidade de sua música, que instigaram o desejo de entendê-la e impulsionaram este trabalho. Sou grata por todas as suas contribuições, pela generosidade e por sua forma aberta de lidar com as pessoas, revelando de maneira muito acessível a sua arte e o seu jeito de ser. Agradeço pela amizade e pelos valiosos ensinamentos.

Agradeço especialmente à Dona Geralda pela gentileza e pela receptividade.

Por fim, agradeço a meu irmão Thiago Nicodemo, por todo o seu carinho e envolvimento.

*"Poesia  
eu não te escrevo  
eu te  
vivo*

*e viva nós!"*

“Na Corda Bamba”, de Cacaso (Antonio Carlos de Brito)

## RESUMO

Toninho Horta é compositor, guitarrista, violonista e arranjador, nascido em Belo Horizonte, em 1948. Projetou-se como instrumentista e compositor em âmbito nacional a partir do final década de 1960, acompanhando artistas da música popular brasileira em shows e gravações e tendo suas composições gravadas por outros intérpretes. Destacou-se como integrante do “Clube da Esquina”, formado por um grupo de artistas que atuavam ao lado de Milton Nascimento ao longo da década de 1970, e a partir de 1980, lançou-se em carreira solo, com a gravação de seu primeiro disco autoral, TERRA DOS PÁSSAROS. Horta possui uma linguagem musical particular e é reconhecido internacionalmente por seus atributos como compositor e instrumentista.

Este trabalho apresenta um estudo sobre sua obra, a partir da análise das composições de seu primeiro disco solo, TERRA DOS PÁSSAROS, gravado entre 1976 e 1979 e lançado em 1980. Este álbum foi gravado de maneira independente, com liberdade artística, e traz uma síntese de suas composições mais conhecidas e mais gravadas. Através do estudo analítico das músicas deste disco e do contexto histórico que o envolvia, procuramos pontuar as características que demarcam as composições de Horta, levando em consideração que os anos 1970 foram um de seus momentos de mais intensa produtividade artística e que, não por acaso, correspondeu a um período de grande efervescência vivido pela canção popular brasileira. Paralelamente, este trabalho percorre a atuação musical de Horta, desde o início de sua trajetória musical até o lançamento de seu disco inaugural, relacionando-a com os distintos momentos históricos vividos pela música popular brasileira, buscando, assim, uma melhor compreensão das características que configuram seu estilo composicional.

**Palavras-Chave:** música popular brasileira, Toninho Horta, Clube da Esquina, canção, guitarra, violão

## ABSTRACT

Toninho Horta is a composer, acoustic guitar and electric guitar player and arranger born in Belo Horizonte, Brazil, in 1948. In the late 1960s, Horta became famous nationwide as an instrumentalist, accompanying Brazilian artists in concerts and recordings. His music was recorded by other artists. Horta became widely known as a member of “Clube da Esquina”, a group of artists that played together with Milton Nascimento in the 1970s. Horta began his solo career in the 1980s with the recording of his first album, TERRA DOS PÁSSAROS. Horta has a very peculiar musical language and is acknowledged worldwide for his technique as composer and instrumentalist.

This thesis is a study on Horta’s work, based on the analysis of the compositions of his first solo album, TERRA DOS PÁSSAROS, recorded between 1976 and 1979 and released in 1980. This album was recorded independently, with artistic freedom and is a summary of his most famous and recorded songs. The characteristics of Horta’s compositions are brought about through the analytical study of the songs and the historical context involving them, considering that 1970s were Horta’s most productive years and a very effervescent period in terms of Brazilian popular music. Moreover, this study assesses Horta’s musical activities and their relationship with the history of Brazilian popular music, from the beginning of his career to the release of his first album, in order to further understand the characteristics that are part of his songwriting style.

**Keywords:** Brazilian popular music, Toninho Horta, Clube da Esquina, song, electric guitar, acoustic guitar

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>1. Toninho Horta: Trajetória Musical e a Canção Popular Brasileira</b>	<b>9</b>
1.1 <i>Toninho Horta Atualmente (Pós Anos 1980)</i>	<b>10</b>
1.2 <i>Final dos anos 1950 e a Bossa Nova</i>	<b>12</b>
1.3 <i>Década de 1960 e a “Era dos Festivais”</i>	<b>16</b>
1.4 <i>Década de 1970 – Clube da Esquina / Indústria Fonográfica Brasileira / Música Instrumental / Independentes – Terra dos Pássaros</i>	<b>23</b>
<b>2. Disco Terra dos Pássaros</b>	<b>33</b>
2.1 <i>Início das gravações</i>	<b>33</b>
2.2 <i>Participação da Orquestra</i>	<b>35</b>
2.3 <i>Discos gravados no mesmo período</i>	<b>38</b>
2.4 <i>A Capa</i>	<b>40</b>
2.5 <i>Nuvem Cigana</i>	<b>45</b>
2.6 <i>Contrato com a EMI-Odeon</i>	<b>47</b>
2.7 <i>Músicos que participaram do disco TERRA DOS PÁSSAROS</i>	<b>51</b>
2.8 <i>Repercussão do Disco</i>	<b>54</b>
<b>3. Análises das Composições do Disco Terra dos Pássaros</b>	<b>57</b>
3.1 <i>Ferramentas Analíticas</i>	<b>57</b>
3.2 <i>Céu de Brasília</i>	<b>60</b>
3.3 <i>Diana</i>	<b>68</b>
3.4 <i>Dona Olímpia</i>	<b>74</b>
3.5 <i>Viver de Amor</i>	<b>79</b>
3.6 <i>Pedra da Lua</i>	<b>84</b>
3.7 <i>Serenade</i>	<b>92</b>
3.8 <i>Aquelas Coisas Todas</i>	<b>96</b>
3.9 <i>Falso Inglês</i>	<b>101</b>
3.10 <i>Terra dos Pássaros</i>	<b>107</b>
3.11 <i>Beijo Partido</i>	<b>111</b>
3.12 <i>No Carnaval</i>	<b>118</b>

<b>4. Uma abordagem sobre os procedimentos de violão e guitarra de Toninho Horta</b>	<b>125</b>
4.1 <i>Arpejo</i>	128
4.2 <i>Acordes com cordas soltas</i>	129
4.3 <i>Acordes com seis vozes</i>	129
4.4 <i>Pestanas</i>	130
4.5 <i>Condução de vozes em acordes com cinco notas</i>	133
4.6 <i>Outros movimentos harmônicos com condução de vozes</i>	134
4.7 <i>Influência de Chiquito Braga</i>	135
4.8 <i>Estudos formais</i>	135
4.9 <i>Toninho Horta como improvisador</i>	136
<b>5. Toninho Horta – um cancionista e suas peculiaridades</b>	<b>135</b>
5.1 <i>A Canção Popular Brasileira</i>	135
5.2 <i>Ambivalência: cancionista x instrumentista</i>	136
5.3 <i>Toninho Horta e a música instrumental</i>	141
5.4 <i>Arranjos</i>	143
5.5 <i>Toninho Horta: intérprete</i>	145
5.6 <i>Letras das canções</i>	147
5.7 <i>Análises das canções</i>	151
5.8 <i>Falso Inglês</i>	152
5.9 <i>Beijo Partido</i>	156
<b>Considerações Finais</b>	<b>165</b>
<b>Referências e Bibliografia</b>	<b>175</b>
<b>Apêndice – Partituras das composições do álbum TERRA DOS PÁSSAROS</b>	<b>185</b>

## INTRODUÇÃO

Toninho Horta despontou como compositor em âmbito nacional no “II Festival Internacional da Canção”, em 1967, no Rio de Janeiro. Ao longo de toda a década de 1970, acompanhou o cantor e compositor Milton Nascimento em discos e espetáculos e destacou-se, junto a outros artistas, com a gravação do disco CLUBE DA ESQUINA<sup>1</sup> (Milton Nascimento e Lô Borges, 1972). Este álbum representa um dos marcos iniciais da produção de um grupo identificado pelo mesmo nome, constituído por músicos, compositores e letristas, do qual Toninho Horta é um dos principais integrantes, ao lado de Milton Nascimento, responsável pela centralização do grupo, Lô Borges, Beto Guedes, Novelli, Wagner Tiso, dentre outros. Em meio a estes acontecimentos, Horta projetou-se como instrumentista e como compositor, nos anos 1970, e passou a atuar constantemente em um elevado número de gravações de discos de intérpretes e autores da música popular brasileira.

Se por um lado Horta esteve atrelado a produções de outros artistas, tanto como instrumentista, quanto como compositor, durante o final dos anos 1960 e ao longo da década de 1970, por outro, consolidou sua carreira lançando-se, a partir dos anos 1980, como artista solo, ampliando sua atuação para o cenário internacional e adquirindo reconhecimento de público e da mídia. Sendo assim, delimitamos nosso estudo focalizando o período que parte do início de sua trajetória como instrumentista e compositor, no final dos anos 1950, até o momento transitório, no final dos anos 1970, em que passa a promover sua carreira solo, após efetivar-se por cerca de quinze anos de atuação profissional. Este processo é concretizado através da gravação de seu primeiro disco individual, TERRA DOS PÁSSAROS, lançado em 1980. Este tornou-se o objeto central de nossa pesquisa, já que representa o marco de um dos períodos de maior produtividade artística da carreira de Toninho Horta. Sua discografia autoral consta atualmente de 26 álbuns e é hoje um artista em plena atividade, envolvido em produções, apresentações nacionais e internacionais freqüentes e projetos culturais.

---

<sup>1</sup> Ao longo do trabalho, utilizamos letras maiúsculas para distinguir nomes de discos da seguinte forma: CLUBE DA ESQUINA, referindo-se ao nome do álbum.

TERRA DOS PÁSSAROS é seu primeiro disco solo e revela o universo de suas composições. A partir da escolha deste álbum iniciamos a reflexão sobre sua obra como um todo, através da análise das particularidades de sua linguagem musical e de seu processo criativo, buscando compreender a representatividade destas características, próprias de seu estilo, no panorama da música popular brasileira. Recentemente, tem-se voltado a atenção no meio acadêmico para o grupo de artistas do qual Horta faz parte, o “Clube da Esquina”<sup>2</sup>. Durante os anos 1970, em um contexto artístico mediado pelo crivo mercadológico e pela repressão política, este grupo, liderado pela figura de Milton Nascimento, destacou-se pela originalidade de sua produção que trouxe à tona uma nova identidade sonora, a qual envolvia elementos culturais diversos, como a tradição musical mineira, o jazz, o rock, o samba, a música da América Espanhola, o pop internacional e a bossa nova. Embora Toninho Horta esteja inserido no “Clube da Esquina” e faça parte das discussões acadêmicas relacionadas ao grupo, sua obra isolada, praticamente, não foi alvo de publicações acadêmicas. Devemos levar em consideração, também, que a relevância de sua obra foi além do “Clube da Esquina” e que, apesar da expressiva correlação existente entre estes, Toninho Horta possui reconhecimento artístico independente e sua produção é contemplada em âmbito internacional, tendo em vista a singularidade de sua linguagem musical.

Primeiramente, o impulso inicial do trabalho era compreender as principais características que definem o estilo composicional de Toninho Horta. A escuta de fonogramas pertencentes à sua produção autoral e a análise do momento histórico ao redor de sua atuação, desde o final dos anos 1950 até 1980, conduziram-nos à escolha do disco TERRA DOS PÁSSAROS, gravado durante mais de três anos, em um processo

---

<sup>2</sup> Alguns dos trabalhos acadêmicos que apontam para a importância do “Clube da Esquina” são: CORREA, Luiz Otávio. *Clube da esquina e Belo Horizonte: romantismo revolucionário numa cidade de formação ambígua*. 2002. 2 v. 154 p. Dissertação (Mestrado) – Ciências Sociais, PUC-MG, Belo Horizonte, 2002, GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*. 2000. 154 p. Dissertação (Mestrado) – História, UFMG, Belo Horizonte, 2000, NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. 2005. 130 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2005, TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, Mundo: A Imagem Poético-Musical do Clube da Esquina*. 2000 188 p. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2000. VIEIRA, Francisco Carlos Soares F. *Pelas Esquinas Dos Anos 70 - Utopia e Poesia no Clube da Esquina*. 1998 133 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Literatura) – Letras, UFRJ. Rio de Janeiro, 1998.

independente. Este fator permitiu ao músico usufruir de total liberdade artística, participando de todas as etapas de sua produção, desde a composição das músicas, a escolha do repertório, a concepção de arranjos, a escolha de músicos, a mixagem, até a idealização gráfica. Além de abranger aspectos importantes sobre o processo criativo de Horta, o disco traz uma síntese de suas composições mais gravadas e mais conhecidas e, também, marca o início de sua carreira individual.

No entanto, a escolha do álbum TERRA DOS PÁSSAROS revelou questões mais amplas, estendendo os objetivos iniciais da pesquisa. Afora a busca pela compreensão da concepção musical de Toninho Horta, apoiada em análises musicais de suas composições, atentamos para os diferentes aspectos históricos e sociológicos que circundavam sua produção como, por exemplo, as transformações pelas quais a indústria fonográfica brasileira passou nos anos 1970, procurando compreender a inserção de seu disco inaugural neste contexto. Buscamos, também, investigar a relação da obra de Horta com a canção popular brasileira durante a década de 1970, tendo em vista a representatividade do gênero na cultura brasileira, especialmente naquele período.

Assim, estruturamos a dissertação em cinco capítulos. No primeiro, de caráter biográfico, dedicamo-nos a um estudo histórico da trajetória musical de Toninho Horta, a partir de sua relação com os distintos momentos vividos pela canção popular brasileira, desde o início de sua carreira, no final dos anos 1950, até 1980, ano do lançamento de seu primeiro disco solo. Inicialmente, tratamos sobre o cenário musical do final dos anos 1950 e sobre o impacto musical causado pela bossa nova com suas inovações estéticas. Naquele período, Horta iniciava-se ao violão e esboçava suas primeiras composições, influenciado principalmente pelo jazz e pela, então recente, bossa nova. Em seguida, abordamos o contexto político dos anos 1960, que afetou as direções da canção popular, e assinalamos a ascensão da TV como meio de comunicação de massa. Neste momento, em que o rock ganhava espaço e a canção se efetivava como produto de consumo cultural, com o sucesso dos festivais, promovidos pelas emissoras televisivas, e com a consolidação da indústria fonográfica, Horta profissionalizou-se e despontou como compositor através de participações em festivais. No final do decênio, destacamos o papel do movimento tropicalista, que propôs rupturas estéticas e comportamentais à canção popular. Abordamos

paralelamente a este acontecimento o início da trajetória de Toninho Horta ao lado de Milton Nascimento, marcado pela gravação do disco MILTON NASCIMENTO (1969). Já na década de 1970, debruçamo-nos sobre o surgimento do “Clube da Esquina” e sobre a atuação de Horta como compositor e instrumentista. Em meados desta década, o artista passou pelas primeiras experiências profissionais no exterior, tocando ao lado de Milton Nascimento e de renomados jazzistas, como Herbie Hancock e Wayne Shorter. Nesta época, Nascimento contribuiu para que Horta registrasse suas composições, oferecendo fitas de gravação e horas de estúdio, resultando no longo processo de gravação do disco independente TERRA DOS PÁSSAROS, que se estendeu entre os anos de 1976 e 1979. Examinamos o contexto ao redor destes fatos, com ênfase na posição ocupada pela indústria fonográfica no Brasil, que se estabeleceu e passou por severas transformações em sua gestão, naquele período.

É importante ressaltar as dificuldades impostas ao estudo de um tema pouquíssimo explorado pelo meio acadêmico, havendo grande carência bibliográfica especificamente sobre o assunto. No capítulo inicial, apoiamo-nos em importantes aportes bibliográficos (BASUALDO, 2007; DIAS, 2000; HOLLANDA, 2004; ORTIZ, 2006), que nos auxiliaram significativamente na compreensão de determinados temas relacionados aos contextos históricos, análogos ao desenvolvimento da trajetória musical de Horta, como o movimento cepecista na década de 1960, a Tropicália e o movimento da contracultura no Brasil, além das transformações da indústria cultural no país, com enfoque no mercado fonográfico durante as décadas de 1960 e 1970. Encontramos, também, importantes subsídios referenciais no material disponibilizado pelo museu virtual “Museu Clube da Esquina”<sup>3</sup>. Esta instituição tem por objetivo resgatar a memória do “Clube da Esquina”, através de seu acervo, constituído por fotos, depoimentos, vídeos, fonogramas e documentos históricos. Estes testemunhos trazem valiosas contribuições ao campo de pesquisa, não apenas sobre o “Clube da Esquina”, mas também, sobre a música popular do país, recuperando dados históricos importantes. Além disso, apoiamo-nos na escuta de fonogramas. Estes colaboraram consideravelmente na compreensão dos diferentes contextos em que a

---

<sup>3</sup> Sítio da internet: [www.museudapessoa.net/clube](http://www.museudapessoa.net/clube)

produção de Horta se inseria e, também, na compreensão do desenvolvimento musical do artista.

No segundo capítulo, buscamos reconstituir historicamente o processo de gravação do disco TERRA DOS PÁSSAROS, através das análises de seu contexto histórico, de suas etapas de produção e de entrevistas e depoimentos, concedidos especialmente para esta pesquisa. Discutimos a questão da produção independente no Brasil, no final dos anos 1970 e no início dos anos 1980, verificando sua correlação com a indústria do disco. Examinamos a atividade discográfica de Horta durante o período em que gravou seu primeiro álbum, relacionando-a com o momento específico de sua carreira. Horta alcançava reconhecimento internacional como instrumentista e sobressaía-se como compositor, com suas canções gravadas por diversos artistas. As entrevistas e depoimentos, concedidos por músicos e por pessoas envolvidas no processo de realização do disco, tiveram grande importância na recuperação de informações que ajudam a elucidar os acontecimentos da época em torno da gravação.

No terceiro capítulo, procuramos identificar as principais características que definem as composições de Toninho Horta, gravadas no disco TERRA DOS PÁSSAROS, buscando compreender os procedimentos composicionais utilizados pelo artista. O livro de Jan Larue, *Guidelines for Style Analysis* (LARUE, 1970) revelou-se uma importante referência metodológica empregada neste capítulo. O autor propõe a condução das análises a partir da distinção de três dimensões: grandes, que abrangem a composição, orquestrações e o arranjo, médias, que englobam as partes em que a música se divide, e pequenas, que compreendem frases e motivos melódicos. Além disso, sugere o enfoque analítico em cinco elementos musicais: som, harmonia, melodia, ritmo e forma, auxiliando na organização e na compreensão dos procedimentos composicionais das obras analisadas. Outro importante referencial utilizado no trabalho foi a dissertação de mestrado de Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal* (FREITAS, 1995), na qual o autor registrou e formalizou procedimentos comuns da prática contemporânea de análise harmônica direcionados à música popular. Para a realização das análises, todas as composições do disco TERRA DOS PÁSSAROS foram transcritas, seguindo as gravações

originais. Dividimos as análises sob quatro parâmetros: estrutura formal, progressão harmônica, estrutura melódica e outras considerações, com o intuito de organizar os diferentes aspectos que integram as composições de Toninho Horta.

A concepção musical do artista está fortemente atrelada ao violão e à guitarra, por destacar-se profissionalmente como instrumentista e, ao mesmo tempo, por estes serem os instrumentos que utiliza para compor. Para uma melhor compreensão de sua concepção composicional, julgamos necessária a elaboração de um capítulo destinado à investigação de suas peculiaridades violonísticas. Neste capítulo, levamos em consideração a existência de um subgrupo mineiro contíguo ao violão brasileiro, cujos principais expoentes são Chiquito Braga, Toninho Horta e Juarez Moreira. Abordamos, também, algumas das principais influências exercidas sobre a música de Horta, com destaque para o jazz e a música orquestral. Observamos seu desenvolvimento musical como autodidata e esclarecemos alguns procedimentos violonísticos comuns em sua maneira de tocar, como acordes com cordas soltas, arpejos, pestanas específicas, uso de acordes com cinco ou seis vozes e movimentos harmônicos recorrentes. Os exemplos foram extraídos de gravações feitas por Horta, através de transcrições, com enfoque principal nas composições do disco TERRA DOS PÁSSAROS.

Após as análises das composições e o estudo da trajetória musical de Toninho Horta, notamos que a canção desempenha um importante papel em seu processo criativo, permeando toda a sua produção. Horta destaca-se profissionalmente como compositor e como instrumentista. Embora possua forte ligação com a música instrumental, com alguns discos dedicados ao estilo, predomina em sua obra a canção como opção estética. Sua produção como instrumentista revela, também, fortes vínculos com a canção, como verificamos através de sua atuação freqüente como músico acompanhador em discos de compositores e intérpretes da canção brasileira, como Elis Regina, João Bosco, Gal Costa, Maria Bethânia, Chico Buarque, Edu Lobo, Taiguara, Milton Nascimento, Nana Caymmi, Simone, dentre outros. Nestas gravações, destaca-se como músico acompanhador, sobressaindo-se, com menor freqüência, como solista.

Por estas razões, julgamos necessário o desenvolvimento de um capítulo dedicado à discussão do papel da canção na obra de Toninho Horta. Primeiramente, procuramos

examinar a inserção da canção na tradição musical brasileira, esclarecendo de forma sucinta suas características estéticas e históricas. Utilizamos como principais referências metodológicas as teorias desenvolvidas por Luiz Tatit, em seus livros (TATIT, 2002; *idem*, 2004; *idem*, 2007), nos quais dedica-se ao estudo da canção popular, com ênfase na dicção do cancionista brasileiro e em seus procedimentos composicionais, servindo-se dos fundamentos da semiótica. Estes recursos nos permitiram analisar com maior profundidade as características das composições de Toninho Horta e contribuíram para a compreensão de seus mecanismos criativos. Neste capítulo sobre a canção na obra de Horta, voltamo-nos à análise dos indícios cancionais, presentes nas estruturas de suas composições, buscando examinar diversos aspectos referentes às suas músicas, tais como concepção de arranjo, sua ligação com a música instrumental, sua postura como intérprete e a temática das letras, delineando, desta maneira, uma visão sobre as características gerais de suas composições. Para esclarecer os traços distintivos do processo criativo de Horta, relativos à canção, elaboramos a análise de duas músicas gravadas no disco TERRA DOS PÁSSAROS, seguindo os recursos propostos por Luiz Tatit, estabelecendo, desta forma, uma interpretação sobre os elos existentes entre os elementos musicais e as letras, nas composições FALSO INGLÊS<sup>4</sup> (Toninho Horta e Fernando Brant) e BEIJO PARTIDO (Toninho Horta).

Buscamos através deste trabalho esclarecer aspectos característicos relativos à linguagem musical das composições de Horta, investigando sua inserção no cenário da música popular brasileira, entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1980, analisando, também, sua relação com a produção cancional no país. O que une este trabalho, para além do estudo das peculiaridades da concepção musical de Toninho Horta, é uma preocupação em situar e entender as manifestações artísticas ligadas à sua música, entendendo-as como um traço integrante da cultura brasileira do século XX. Sua produção é complexa e possui grande sensibilidade inventiva e contribui para a compreensão da história da cultura e da música brasileira.

---

<sup>4</sup> Para diferenciar nomes de músicas de nomes de discos, utilizamos o recurso *small caps*, da seguinte maneira: FALSO INGLÊS, referindo-se ao nome de uma música.

## **1. - TONINHO HORTA: TRAJETÓRIA MUSICAL E A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA**

---

Este capítulo visa analisar as produções de Toninho Horta enfatizando sua atuação profissional no período que abrange do início de sua trajetória musical, no final dos anos 1950, ao ano de 1980, momento em que é lançado seu primeiro disco solo, TERRA DOS PÁSSAROS. No entanto, por tratarmos da produção de um músico contemporâneo em plena atividade artística, julgamos necessária uma breve explanação sobre sua história recente, proporcionando um olhar panorâmico da totalidade de sua obra.

## 1.1 - TONINHO HORTA ATUALMENTE (PÓS ANOS 1980)

Antônio Maurício Horta de Melo, conhecido popularmente como Toninho Horta, é compositor, violonista, guitarrista e arranjador. Natural do bairro Floresta, em Belo Horizonte, Minas Gerais, completou recentemente seu sexagésimo aniversário, ao dia 2 de dezembro de 2008.

Horta conquistou ao longo de sua carreira um notável reconhecimento em âmbito mundial que pode ser verificado pelo considerável número de discos autorais lançados no exterior. Sua discografia consta de vinte e seis álbuns<sup>5</sup>, dos quais dezesseis são produções estrangeiras (EUA, Japão, Coréia, Itália, Áustria e Inglaterra). Vale ressaltar também seu calendário anual de apresentações internacionais, com viagens frequentes aos Estados Unidos, Europa, Japão e Coréia.

Assim como sua carreira na década de 1970 é marcada por gravações e shows em que acompanha renomados compositores e intérpretes da MPB, a atuação de Toninho Horta pós-1980 é marcada pela consolidação da sua ascensão como artista solo e por um trânsito e reconhecimento internacionais. Um marco deste período é a mudança do artista para a

---

<sup>5</sup> GUEDES, Beto; CAYMMI, Danilo; NOVELLI; HORTA, Toninho. **Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta** Brasil:EMI, 1973. LP; HORTA, Toninho & Orquestra Fantasma. **Terra dos Pássaros**. Brasil: EMI, 1980 (LP); Dubas Música, 2008 (CD); HORTA, Toninho. **Toninho Horta** Brasil: EMI, 1980 (LP); USA: Capitol Records, 1990 (CD); Brasil: Minas Records, 2002 (CD); HORTA, Toninho. **Diamond Land**. USA: Verve/Polygram Records, 1988. LP; AYRES, Nelson; HORTA, Toninho; ORNELAS, Nivaldo; MONTARROYOS, Márcio. **Concerto Planeta Terra**. Brasil: IBM, 1989. LP; HORTA, Toninho. **Moonstone**. USA: Verve/Polygram Records, 1989. LP; HORTA, Toninho; PEACOCK, Gary; HIGGINS, Billy. **Once I Loved**. USA: Verve/Polygram Records, 1992. CD; HORTA, Toninho. **Durango Kid Part I**. USA: Big World Music, 1993. CD; HORTA, Toninho. **Live in Moscow**. England: B&W Music, 1994. CD; HORTA, Toninho. **Foot on the Road** Japão: Polydor K.K., 1994. CD; FERNANDO, Carlos & HORTA, Toninho. **Qualquer Canção**. Brasil: Dubas Música, 1994. CD; HORTA, Toninho. **Durango Kid Part 2**. USA: Big World Music, 1995. CD; JOYCE & HORTA, Toninho. **Sem Você**. Japão: Omagatoki, 1995 (CD); Brasil: Biscoito Fino, 2007 (CD); VENTURINI, Flávio & HORTA, Toninho. **Ao Vivo no Circo Voador**. Brasil: Dubas Música, 1998. CD; HORTA, Toninho. **Serenade**. Coréia/USA: Thruspace, 1995; Brasil: Aqui-Ó Records, 1997. CD; HORTA, Toninho. **From Ton to Tom**. Japão: Vídeo Arts Music, 1999; Brasil: Minas Records, 2000 (CD); HORTA, Toninho. & LEE, Jack. **From Belo to Seoul**. USA: Thruspace, 2000; Brasil: Minas Records, 2001. CD; STILO, Nicola & HORTA, Toninho. **Duets**. Itália: Via Veneto Records / BMG, 1999; USA: Adventure Music, 2005. CD; BRAGA, Chiquito; HORTA, Toninho; MOREIRA, Juarez. **Quatro Modernos**. Brasil: Minas Records, 2001. CD; HORTA, Toninho. **O Som Instrumental de Minas**. Brasil: Minas Records, 2001. CD; STILO, Nicola & HORTA, Toninho. **Vira Vida**. Itália: Via Veneto Records / BMG, 2003 (CD); HORTA, Toninho. **Com o Pé no Furró**. Brasil: Minas Records, 2004. CD; HORTA, Toninho. **Solo-Ao Vivo** Brasil: Minas Records, 2007. CD; HORTA, Toninho. **Toninho in Vienna** Austria: PAO Records, 2007 CD; ESPÍRITO SANTO, Arismar & HORTA, Toninho. **Cape Horn**. Brasil: Independente, 2007 CD; LELLIS, Tom & HORTA, Toninho. **Tonight**. USA: Adventure Music, 2008 CD.

cidade norte-americana de Nova Iorque no ano de 1989, onde permaneceu por cerca de dez anos, voltando-se com mais afinco à música instrumental e ao jazz. Pode-se notar esta investida nos gêneros através dos discos DIAMOND LAND (1988), MOONSTONE (1989) e ONCE I LOVED (1992). O repertório apresentado é essencialmente instrumental, e ainda traz participações de nomes emblemáticos do jazz contemporâneo como Pat Metheny, Eliane Elias, Russel Ferrante, Randy Brecker, Gary Peacock, Billy Higgins e Wayne Shorter.

O próprio artista distingue esta fase de sua carreira no trecho abaixo, apontando para a nova forma de interpretação que passou a caracterizar suas canções a partir deste período: “As músicas dos anos 1990 e do princípio deste século estão neste bloco, onde o instrumental é mais presente e a voz entra mais como vocalize do que cantando as letras das canções” (HORTA, 2007, Encarte)<sup>6</sup>.

Desde sua volta ao Brasil, no final dos anos 1990, Horta vive em sua cidade natal. Dedicar-se no presente momento ao projeto de elaboração do “Livro da Música Brasileira”, que teve início em meados da década de 1980 e está em fase de conclusão. Este livro consiste em uma compilação de partituras de um vasto repertório voltado à Música Popular Brasileira, desde suas origens, até os dias de hoje, trazendo, através de uma pesquisa aprofundada, verbetes com informações sobre as músicas e seus autores. Horta mantém seu próprio selo de gravação, “Minas Records”, inaugurado em 2000 com o lançamento de seu disco FROM TON TO TOM, no Brasil. No ano de 2005, recebeu uma indicação ao prêmio “Grammy Latino”, na categoria “Melhor Álbum de MPB”, com seu disco COM O PÉ NO FORRÓ (2004). Toninho Horta continua em intensa atividade artística, envolvido em produções próprias e de outros artistas, gravações, shows, oficinas, projetos culturais e viagens internacionais frequentes.

---

<sup>6</sup> Comentário sobre o bloco “Homenagens e anos 1990”.

## 1.2 – FINAL DOS ANOS 1950 E A BOSSA NOVA

O convívio de Toninho Horta com a música se deu desde a pequena infância, crescendo circundado pelo fazer musical em seu ambiente familiar. Seu pai, Prudente de Melo, mestre-de-obras, tocava violão e sua mãe, Geralda Magela Horta de Melo, funcionária pública, que tem hoje 99 anos de idade, tocava bandolim e violão. Seu avô materno, João Horta, funcionário da Central do Brasil, era maestro e compunha peças para igrejas e bandas nas cidades onde supervisionava a abertura de linhas de trem, no interior de Minas Gerais.

Toninho é o penúltimo dentre seus irmãos Paulo, Leticia, Gilda, Berenice e Marilena. Paulo foi o primeiro músico profissional na família e um importante contrabaixista no cenário musical belo-horizontino. Incentivou e impulsionou musicalmente Toninho, quinze anos mais novo, apresentando-lhe ao jazz e introduzindo-o ao meio profissional. Nos anos 1950, Paulo criou um “clube de jazz” na residência familiar, reunindo músicos, a fim de apreciar discos recém-lançados, como os de Frank Sinatra, Stan Kenton, Ella Fitzgerald e Duke Ellington. Devido à influência do avô, João Horta, a família também tinha o hábito de reunir-se ao redor da vitrola para ouvir música erudita, como Mozart, Tchaikovsky, Strauss e os compositores franceses da virada do século XIX para o XX, Debussy e Ravel.

Horta teve seu primeiro violão, da marca *Del Vecchio*, por volta dos dez anos de idade e aprendeu os primeiros acordes com a mãe e o irmão. O interesse pela música e pela sonoridade do instrumento levou Toninho a dedicar-se com empenho, desenvolvendo rapidamente suas habilidades. Aos treze anos compôs sua primeira canção, em parceria com a irmã Gilda, BARQUINHO VEM, declaradamente inspirada na canção bossanovística CORCOVADO (Tom Jobim)<sup>7</sup>. Nesta época, as canções de Tom Jobim e os arranjos e orquestrações de Henry Mancini e Nelson Riddle despertavam seu interesse, tornando-se importantes referências em sua aprendizagem musical.

O momento em que Horta iniciou-se ao violão e começou a esboçar suas primeiras composições corresponde ao período de surgimento e de legitimação da bossa nova, que

---

<sup>7</sup> Depoimento de Toninho Horta concedido ao site [www.museudapessoa.net/clube](http://www.museudapessoa.net/clube). Visitado no dia 2 fev. 2009.

ocorreu entre os anos de 1958 e 1963. Em meados dos anos 1950, prevalecia nas emissoras de rádio brasileiras uma programação popularizada, direcionada às massas, representada por samba-canções, tangos e boleros de conteúdo melodramático, nas vozes de intérpretes como Orlando Silva, Ângela Maria e Nelson Gonçalves. Com a ascensão da classe média no período pós-guerra, intensificada pela política industrializante do governo de Juscelino Kubitschek, houve uma segmentação no mercado de consumidores e no mercado fonográfico (ZAN, 2001), figurada por um repertório de samba-canções, influenciado pelo jazz norte-americano, pela música erudita e pela boemia intelectualizada da zona sul carioca, como observa Lorenzo Mammi:

A nova música deve muito pouco ao samba do morro, muito mais, eventualmente, às lojas de discos importados que distribuíam Stan Kenton e Frank Sinatra. Sua postura em relação às influências internacionais é mais livre e solta, porque suas raízes sociais são mais claras e sua posição mais definida. Bossa nova é classe média, carioca. Ela sugere a idéia de uma vida sofisticada sem ser aristocrática, de um conforto que não se identifica com o poder. Nisto está sua novidade e sua força. (MAMMI, 1992)

Despontaram nesta época compositores e intérpretes como Antônio Maria, Johnny Alf, Dick Farney e Lúcio Alves, precursores da bossa nova. O grupo de jovens músicos que surgia alinhava-se, de forma não programática, com o ideário de modernidade do governo JK e de várias vertentes culturais da época (NAVES, 2000), como a arquitetura modernista e a poesia concreta, inaugurando o novo estilo, que fora posteriormente batizado de bossa nova. Com o sucesso do álbum CHEGA DE SAUDADE (João Gilberto, 1959), o violão ritmado, que sintetizava a batida do samba, e a forma de interpretação contida, precisa e sincopada concebidos por João Gilberto foram disseminados entre os jovens músicos. Alguns dos principais expoentes desta geração são: Carlos Lyra, Roberto Menescal, Nara Leão, Sylvia Telles, Sérgio Ricardo e Marcos Valle, ao lado dos mais velhos, Vinícius de Moraes e Ronaldo Bôscoli. Tom Jobim é considerado o compositor mais representativo do estilo, tendo contribuído significativamente com inovações harmônicas e melódicas em suas composições, indicando caminhos improváveis e repletos de dissonâncias (TATIT, 2004, p. 178-179). A bossa nova introduziu uma nova estética musical, rompendo com os

padrões anteriores, de tendência passional e hiperbólica, que predominavam nos meios de comunicação, neste sentido, acompanhou as propostas conceituais do *cool jazz*<sup>8</sup>, refletindo uma música mais comedida e camerística. Passou a ocupar o cargo de música brasileira jovem, moderna e sofisticada. Tornou-se, também, um alvo atraente para a imprensa e para o mercado fonográfico, popularizando-se em um curto período de tempo. Toninho Horta relata que quando tomou conhecimento da batida característica do violão de João Gilberto, ele e outros músicos contemporâneos em Belo Horizonte apropriaram-se do novo balanço, aliando-o às influências jazzísticas que possuíam anteriormente<sup>9</sup>.

Aos 14 anos, Horta compôs, novamente em parceria com a irmã Gilda Horta, a bossa nova, FLOR QUE CHEIRA SAUDADE, imbuída de dissonâncias harmônicas e melódicas. A letra (nasceu da flor/ o perfume que me fez/ lembrar você/ (...) flor que cheira a saudade de você/ é amor que ficou sem querer) equipara-se com a temática bossanovística<sup>10</sup> do “amor, o sorriso e a flor”. Por intermédio de seu irmão, Paulo Horta, a canção chegou aos ouvidos do maestro, arranjador e vibrafonista mineiro, Aécio Flávio, que decidiu gravá-la com seu grupo, “Aécio Flávio e Seu Conjunto”, do qual Paulo era integrante, no disco O MELHOR DA NOITE (Aécio Flávio, 1964). Este foi um acontecimento notável na trajetória musical de Toninho Horta, que ainda adolescente e antes de profissionalizar-se já possuía uma composição registrada por um importante conjunto da época. Aos 16 anos, estreou profissionalmente, acompanhando ao violão a cantora Malu Balona, no Festival do Sindicato dos Músicos de Belo Horizonte, em 1964. Nesta mesma fase, ingressou na Universidade Mineira de Arte, a fim de estudar Teoria e Solfejo e aprimorar seus conhecimentos musicais, durante o período aproximado de seis meses, paralelamente, fez aulas de piano com seu primo, o instrumentista Halley Flamarion.

---

<sup>8</sup> O *cool jazz* despontou no final dos anos 1940, nos EUA, com o lançamento do álbum **Birth of the cool** (EUA: Miles Davis, 1949). Segundo Brasil Rocha Brito (Ver o artigo de Brasil Rocha Brito em CAMPOS, 1978, p. 18), o estilo propunha uma nova concepção na prática interpretativa do jazz, aliando a improvisação jazzística a recursos composicionais da música erudita, de uma forma contida e anticontrastante.

<sup>9</sup> Depoimento de Toninho Horta concedido ao site [www.museudapessoa.net/clube](http://www.museudapessoa.net/clube).

<sup>10</sup> Para Luiz Tatit (ver TATIT, 2004, p. 163), havia uma predileção nas letras de bossa nova pela temática lírico-amorosa, isenta de tensividade passional, buscando uma linguagem coloquial, que conferia maior importância para a sonoridade das palavras.

Em Belo Horizonte, no início dos anos 1960, existia um propício ambiente musical nos redutos boêmios, como a boate “Berimbau”, no Edifício Malleta, o “Bucheco”, o “Sagarana” e o “Ponto dos Músicos” que, segundo Marilton Borges (BORGES, 2001, p. 100-102), era o local onde empresários artísticos, líderes de orquestra e proprietários de restaurantes e casas noturnas contratavam músicos para tocar na noite. Alguns de seus freqüentadores eram Chiquito Braga, Helvius Vilela, Paulo Horta, Milton Nascimento, Gileno Tiso, Aécio Flávio, Wagner Tiso, Paulo Braga, Pascoal Meireles, Márcio José, Nivaldo Ornelas e Jamil Joanes. No final do decênio, aos 19 anos, Toninho Horta foi presenteado por seu irmão Paulo com uma guitarra elétrica nacional, da marca *Snake*, e começou a atuar nas boates belo-horizontinas, primeiramente ao lado do grupo de Aécio Flávio. Algumas das principais referências do instrumento para Horta foram os guitarristas de jazz norte-americanos Wes Montgomery, Tal Farlow, Barney Kessel, que havia gravado em 1961 o disco de bossa nova SYLVIA TELLES USA, acompanhando a cantora Sylvia Telles, e o guitarrista e violonista mineiro Chiquito Braga. Segundo Toninho Horta, este último exerceu uma forte influência no início de sua trajetória musical devido à sua avançada concepção harmônica para a época (GOMES & CARRILHO, 2007, p. 26).

Embora não tenha participado diretamente do movimento bossanovista, Toninho Horta vivenciou as tendências do período em que o estilo despontava. Belo Horizonte foi um importante pólo de irradiação da bossa nova, fora do eixo Rio - São Paulo, de onde surgiram importantes compositores e instrumentistas atrelados ao movimento, como Pacífico Mascarenhas, Chiquito Braga, Wagner Tiso, dentre outros. A escuta apurada de discos de jazz durante a infância e a adolescência e o convívio direto com o irmão, Paulo Horta, foram fatores fundamentais para o direcionamento musical de Toninho. Em suas primeiras composições percebemos a forte influência do jazz e da bossa nova, através dos caminhos harmônicos e das construções melódicas<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Toninho Horta gravou algumas de suas primeiras composições no disco **Solo – Ao Vivo** (2007). Utilizamos, também, como referência para escuta a gravação da canção FLOR QUE CHEIRA SAUDADE (Toninho Horta/Gilda Horta) do disco **O Melhor da Noite** (Aécio Flávio, 1964).

A influência bossanovística percorre toda a sua obra, podendo ser notada em muitas de suas composições, como MEU CANÁRIO VIZINHO AZUL (BETO GUEDES, DANILO CAYMMI, NOVELLI E TONINHO HORTA, 1973), BEIJO PARTIDO (TERRA DOS PÁSSAROS, 1980), BONS AMIGOS (TONINHO HORTA, 1980), WAITING FOR ÂNGELA (DIAMOND LAND, 1988) e BICYCLE RIDE (MOONSTONE, 1989), além de possuir dois discos inteiramente dedicados ao estilo, SEM VOCÊ (Joyce e Toninho Horta, 1995), interpretando canções de Tom Jobim, e FROM TON TO TOM (2000), um tributo a Jobim.

### **1.3 – DÉCADA DE 1960 E A “ERA DOS FESTIVAIS”**

Em 1960, após o término do mandato de Juscelino Kubitschek, o presidente Jânio Quadros foi eleito; seu governo turbulento, de caráter populista, durou o curto período de seis meses. Com a renúncia de Jânio, o vice-presidente João Goulart assumiu o poder e o quadro de conflitos políticos e sociais se agravou gradativamente, culminando no golpe militar, em 1964. Durante o governo de Jango, houve uma intensa mobilização social em diversos setores da sociedade, que almejavam as reformas de base. A União Nacional dos Estudantes passou a integrar a “Frente de Mobilização Popular”, intervindo diretamente na política governamental, as ligas camponesas e o movimento operário se consolidavam. No campo da cultura, artistas se organizavam em prol de uma arte engajada, participante, que pudesse exercer o papel de instrumento transformador, levando as massas, trabalhadoras e estudantis, à revolução (HOLLANDA, 2004, p. 22-23). Neste contexto foi criado o CPC (Centro Popular de Cultura), da União Nacional dos Estudantes, em dezembro de 1961, do qual faziam parte estudantes, intelectuais, compositores, cineastas, escritores, poetas e dramaturgos, preocupados em estabelecer parâmetros que abarcassem uma linguagem artística revolucionária. Buscavam a construção de uma cultura nacional autêntica, captando e incorporando elementos provenientes do povo, na tentativa de promover sua conscientização e de fomentar o processo da revolução. Alguns de seus importantes membros foram: Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré. O CPC foi fechado após o golpe militar.

A partir destes acontecimentos, a música popular brasileira, que havia passado por transformações significativas com o advento da bossa nova, foi interceptada por um novo

viés cancional, comprometido formalmente com a ideologia nacional-popular. A nova configuração se deu no início dos anos 1960 e intensificou-se após o golpe militar, em 1964, provocando uma segmentação no meio artístico (ZAN, 1997, p. 129-130), que separava músicos ligados à bossa nova de músicos que buscavam no resgate do samba tradicional e da música folclórica e regional elementos relacionados ao povo, considerado a fonte da verdadeira expressão nacional, produzindo canções politicamente engajadas. Muitos músicos originários da bossa nova rumaram na direção da canção de protesto, como Carlos Lyra, Nara Leão, Marcos Valle e Sérgio Ricardo. O show *Opinião*, protagonizado por Nara Leão, o sambista de morro Zé Kéti e o compositor rural maranhense João do Vale, sinalizava a reação cultural de resistência ao regime autoritário, expressando o anseio da esquerda pela conscientização social e pela aliança de classes através da cultura nacional-popular. Além do *Opinião*, podemos ressaltar outros espetáculos representativos no período como *Arena Conta Zumbi* (de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, musicado por Edu Lobo, de 1965), *Morte e Vida Severina* (de João Cabral de Melo Neto, musicado por Chico Buarque, em 1965) e *Liberdade, Liberdade* (de Millôr Fernandes, 1965).

No curso destes acontecimentos, a televisão teve grande importância como veículo de difusão da música popular brasileira. Popularizou-se no final dos anos 1950 e ampliou seu público na década de 1960, produzindo programas musicais que aliavam a tradição radiofônica a uma nova linguagem televisiva, que valorizava as habilidades performáticas dos artistas. Surgiram, a partir de 1965, programas como *O Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, *Bossaudade*, com Eliseth Cardoso e Ciro Monteiro e a *Jovem Guarda*, revelando Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Desde o início dos anos 1960, o *rock* ganhava espaço no Brasil, indicando uma mudança comportamental dos jovens e influenciando novas tendências musicais, como a Jovem Guarda. Entre os anos de 1965 e 1968, eclodiram os festivais da canção, promovidos pelas redes televisivas, como a TV Excelsior, TV Record, TV Rio e TV Globo, que tinham altíssima audiência. Os festivais foram responsáveis pela consagração da sigla MPB, que podia ser traduzida como música engajada e esteticamente elaborada (NAPOLITANO, 2006, p. 57). José Roberto Zan assinala as mudanças que se concretizaram com a nova dimensão tomada pela música popular, que se afastou progressivamente dos moldes bossanovistas:

O cantinho, o barquinho e o violão vão perdendo espaço para os grandes palcos, para os arranjos quase eruditos, para as grandes orquestras como a de Carlos Pípper e a da TV Record, regida pelo maestro Ciro Pereira. Os novos cantores começam a se distanciar do estilo de João Gilberto. Wilson Simonal, por exemplo, solta a voz volumosa, quebrando o ritmo e recorrendo aos *scats* jazzísticos como um *crooner* de *Big Band*. E Elis Regina, intérprete vinda da escola de Ângela Maria, assume um estilo extrovertido e expressivo, distanciando-se cada vez mais do padrão bossanovista. (ZAN, 1997, p. 158)

Na primeira metade da década de 1960, Toninho Horta aprimorou-se ao violão, absorvendo as influências do jazz, da bossa nova, da música erudita, da música de cinema, constantemente presentes em sua esfera social. Neste momento, que precedeu sua profissionalização, Horta era um adolescente avesso aos estudos, que cultivava grande interesse pela música, freqüentador dos eventos culturais e shows do Colégio Estadual Central<sup>12</sup> (Escola Estadual Governador Milton Campos), de Belo Horizonte<sup>13</sup>. Apesar de ter começado a atuar profissionalmente aos 16 anos, em 1964, sua produção mais representativa se dá no final da década, ao inserir-se efetivamente no mercado de trabalho musical, tocando na “noite” belo-horizontina, compondo trilhas sonoras para curtas-metragens de cineastas mineiros, como “Momento de Violência” (1967), de Alberto Graça e “Um Caso de Peru” (1969), de Eduardo Lacerda<sup>14</sup>, e principalmente ao sobressair-se como compositor, classificando duas canções para o II Festival Internacional da Canção (II FIC), da TV Globo, em 1967.

A TV Globo empreendeu um alto investimento para a realização do II FIC, com a intenção de que o festival solidificasse seu público, alavancando o alcance da emissora (MELLO, 2003, p. 234). Após desentendimentos entre diversos compositores e a comissão organizadora do festival, foram divulgadas as 46 canções concorrentes, divididas em duas preliminares, sediadas no Maracanãzinho. Figuravam entre os selecionados os renomados compositores Vinícius de Moraes, Dori Caymmi, Marcos e Paulo Sérgio Valle, Capiba,

---

<sup>12</sup> A Escola Estadual Governador Milton Campos, inaugurada em 1956, foi projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

<sup>13</sup> Depoimento de Toninho Horta ao site [www.museudapessoa.net/clube](http://www.museudapessoa.net/clube).

<sup>14</sup> Compôs, também, posteriormente a trilha sonora para o curta “Dona Olímpia de Ouro Preto” (1971), de Luiz Alberto Sartori.

Roberto Menescal, Pixinguinha, Luis Bonfá, João Donato, Sérgio Mendes, Edu Lobo, Chico Buarque, Radamés Gnattali e, os então desconhecidos, Milton Nascimento e Fernando Brant, com três canções classificadas, Joyce, Antonio Adolfo, Paulinho Tapajós, Márcio Borges, Junia Horta e Toninho Horta. Além de Vinícius de Moraes, Milton Nascimento e Toninho Horta foram os únicos compositores com mais de uma música escolhida. Toninho concorreu com a marcha-rancho NEM É CARNAVAL (Toninho Horta e Márcio Borges), defendida pelo cantor Márcio José, e com a valsa MARIA MADRUGADA (Toninho Horta e Junia Horta), interpretada pelo grupo paulistano “O Quarteto”. O II FIC foi responsável por revelar em domínio nacional o compositor e intérprete Milton Nascimento, que ficou em 2º lugar com TRAVESSIA (Milton Nascimento e Fernando Brant), em 7º lugar com MORRO VELHO (Milton Nascimento) e recebeu o prêmio de melhor intérprete. A participação de Horta no festival rendeu-lhe reconhecimento, e motivou intérpretes a gravar suas canções<sup>15</sup>. No ano de 1968, a cantora e compositora Joyce gravou LITORAL (Toninho Horta e Ronaldo Bastos), em seu primeiro disco, JOYCE, e no ano seguinte, Roberto Menescal gravou a mesma canção, no disco O CONJUNTO DE ROBERTO MENESCAL (1969).

Em 1967, o ideário nacional-popular e antiimperialista refletido na música popular era contraposto pelo surgimento de artistas que inauguravam uma nova linguagem estético-comportamental, que rompia com os padrões vigentes, conhecida como tropicália. Nos festivais da TV Globo e da TV Record deste ano e do ano seguinte despontavam Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Rogério Duprat, Torquato Neto, Gal Costa e Tom Zé, expondo as novas propostas cancionais ligadas ao tropicalismo. O conteúdo radical e anárquico expresso nas canções pode ser equiparado ideologicamente com o das experiências do grupo teatral Oficina, com as montagens de “O Rei da Vela” e “Roda Viva”, do Cinema Novo, com o filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha e das artes plásticas, representas pelas obras de Hélio Oiticica.

---

<sup>15</sup> Depoimento de Toninho Horta ao site [www.museudapessoa.net/clube](http://www.museudapessoa.net/clube).

A tropicália tomou como base conceitual o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade<sup>16</sup>, agregando elementos culturais contraditórios, da tradição musical brasileira, do rock americano e inglês, do pop internacional, de novos experimentalismos sonoros com guitarras elétricas amplificadas e distorcidas, da Jovem Guarda, do rock psicodélico, em sobreposição a elementos relacionados ao moderno e ao arcaico. Este amálgama cultural era representado, muitas vezes, metalinguisticamente, em forma de paródia combinada a citações e pastiches. Caetano Veloso analisa a postura tropicalista e a maneira como buscavam reprocessar o panorama cultural brasileiro:

Tínhamos de destruir o Brasil dos nacionalistas, tínhamos que ir mais fundo e pulverizar a imagem do Brasil carioca (...), o Brasil com seu jeitinho e seu carnaval (...), acabar de vez com a imagem do Brasil nacional-popular e com a imagem do Brasil garota Zona Sul, do Brasil mulata de maiô e paetê, meias brilhantes e salto alto. Não era apenas uma revolta contra a ditadura militar. (...) Nós não estávamos de todo inconscientes de que, paralelamente ao fato de que colecionávamos imagens violentas nas letras de nossas canções, sons desagradáveis e ruídos nos nossos arranjos, e atitudes agressivas em relação à vida cultural brasileira nas nossas aparições e declarações públicas, desenvolvia-se o embrião da guerrilha urbana, com a qual sentíamos de longe, uma espécie de identificação poética. (...) Uma violência desagregadora que não apenas encontrava no ambiente contracultural do *rock'n'roll* armas para se efetivar, mas também reconhecia nesse ambiente motivações semelhantes. (...) Na verdade queríamos ver o Brasil numa mirada em que ele surgisse a um tempo super-Rio, internacional-paulistizado, pré-Bahia arcaica e pós-Brasília futurista.(VELOSO, 2008, pp. 47, 48).

O álbum TROPICÁLIA ou PANIS ET CIRCENSIS (1968) demarca a consolidação do movimento e apresenta o universo tropicalista, através da fusão de referências diversas da cultura nacional e internacional. A tropicália tornou-se um objeto central da discussão sobre a contracultura brasileira, que apareceu em contraposição ao regime autoritário, fundamentada nos movimentos similares dos Estados Unidos e da Europa, que irradiavam

---

<sup>16</sup> A corrente antropofágica modernista, inaugurada pelo “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade sugeria, a partir da imagem do índio canibal, a assimilação de culturas alienígenas e de elementos antagônicos da cultura, como o arcaico e o moderno, o local e o universal, processando-os de modo a transformá-los em um produto genuinamente brasileiro.

mudanças comportamentais, como a liberação sexual, a afirmação do indivíduo, a não-conformidade pacifista, o humor renegando a reputação da autoridade e a celebração das diferenças sexuais e raciais (BASUALDO, 2007, p. 71). Paralelamente ao movimento da contracultura, no Brasil pós-golpe, a oposição se rearticulava, mobilizando diversos setores da sociedade, como os estudantes, a igreja e a classe média, acirravam-se as manifestações grevistas e o movimento da luta armada. Estas formas de resistência levaram o governo militar a criar novos instrumentos de repressão, que conduziram ao decreto do AI-5 (Ato Institucional - 5), durante o governo do general Costa e Silva, em dezembro de 1968, que se estendeu até 1979. Após a instauração do AI-5, Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos e posteriormente exilados em Londres, Chico Buarque exilou-se na Itália, assim como muitos outros artistas que foram afastados do cenário cultural brasileiro. Iniciou-se, deste modo, um período de severa repressão:

Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se na prática a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos do governo.” (FAUSTO, 1999, p. 480)

Neste momento conturbado, em que a música popular refletia o comprometimento ideológico da classe artística, Toninho Horta admite sua despreocupação, que transparece em algumas de suas músicas da época, fortemente ligadas à estética bossanovística. O compositor se inspirava musicalmente em Tom Jobim, Edu Lobo, Dori Caymmi, Carlos Lyra, João Gilberto e Jorge Ben para criar seus sambas e bossas (HORTA, 2007, Encarte)<sup>17</sup>. Podemos perceber estas características na canção LITORAL (Toninho Horta e Ronaldo Bastos), uma bossa nova, cujo conteúdo é condizente com a temática característica das letras do estilo: “Litoral é chão que acaba em mar/ Litoral é mar de água clara e eu volto.../ volto/ e avisto até o cais”. Em suas próprias palavras, Horta mostra-se avesso às questões políticas que permeavam a música popular brasileira: “Pelo menos naquela época, tinha essa efervescência cultural, uma coisa política. Política eu nunca dei bola. Até naquela

---

<sup>17</sup> Comentário sobre o bloco “Influências da Bossa Nova”.

em 1968, que teve a Passeata dos Cem Mil. “Aí, Toninho, vai na passeata?” “Não, vou dormir.” Estava no Rio de Janeiro.”

Em 1969, Horta participou, ao lado de Joyce e do percussionista Naná Vasconcelos, do Festival Estudantil da Canção (FEC), em Belo Horizonte. O festival revelou jovens compositores mineiros, que ficaram conhecidos na década de 1970, pela participação nos discos CLUBE DA ESQUINA (Milton Nascimento e Lô Borges, 1972) e CLUBE DA ESQUINA 2 (Milton Nascimento, 1978). Estavam presentes os novatos, Tavinho Moura, Nelson Ângelo, Márcio Borges, Lô Borges, Beto Guedes, Flávio Venturini e Túlio Mourão. Toninho Horta apresentou o partido alto de sua autoria, YARABELA (TONINHO HORTA), melódica e harmonicamente elaborado, enquanto a letra, isenta de significados, prioriza a sonoridade percussiva das palavras: “yara era bela iaiá/ yara era e já era/ yara bela ia aureolar/ yara iria via oi-lalá (...)”. Apesar de ter conhecido previamente alguns dos compositores, Toninho ressalta que foi a partir deste festival que estabeleceu vínculos pessoais com Beto Guedes e Lô Borges, tornando-se amigos.

Em 1968, o ciclo dos festivais atingiu seu ápice de popularidade e de audiência, correspondendo ao momento em que a TV consagrou-se como principal veículo de massa nos centros urbanos brasileiros. Entretanto, a partir do ano seguinte, a grade das emissoras televisivas passou a ser reformulada a fim de estabelecer horários rígidos aos programas que possibilitassem o tempo destinado ao comercial. Assim, as redes racionalizaram o custos dos programas e ainda lucravam com os anúncios. Com este novo modelo, somado ao sucesso emergente das tele-novelas, os festivais foram perdendo espaço na televisão (NAPOLITANO, 2006. p. 74), entrando, conseqüentemente, em declínio.

Em 1969, Toninho Horta mudou-se para o Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1981. Márcio Borges observa o deslocamento de músicos belo-horizontinos para a capital carioca como um meio de alcançar maior projeção profissional:

Em 1967, os horizontes de Belo Horizonte estavam ficando estritos demais para os freqüentadores mais inquietos do Ponto dos Músicos. O pianista Hélvius Vilela largara seu emprego no banco e se mudara para o Rio juntamente com Celinho Trumpete. Wagner Tiso fizera a mesma coisa. Nivaldo Ornelas, Pascoal Meirelles,

Paulinho Braga, Nelson Ângelo e outros fizeram as malas.(BORGES, 2002, p. 81).

Em meio a estes acontecimentos, Toninho foi convidado por Milton Nascimento para acompanhá-lo, tocando violão e guitarra, em seu disco MILTON NASCIMENTO (1969). No entanto, Horta registrou sua presença também como compositor, tendo seu samba AQUI, Ó! (Toninho Horta e Fernando Brant) gravado no álbum. Nesta versão, Toninho Horta tocou violão e fez uma participação especial cantando junto a Milton. Durante toda a década seguinte, Horta atuou como instrumentista em shows e discos de Milton Nascimento e teve canções de sua autoria gravadas pelo intérprete, além disto, destacou-se no cenário musical, tornando-se um músico requisitado.

#### **1.4 – DÉCADA DE 1970 - CLUBE DA ESQUINA/ INDÚSTRIA FONOGRÁFICA BRASILEIRA/ MÚSICA INSTRUMENTAL/ INDEPENDENTES - TERRA DOS PÁSSAROS**

Em 1970, Milton Nascimento gravou o disco MILTON, acompanhado, desta vez, pelo conjunto “Som Imaginário”<sup>18</sup>, formado por Wagner Tiso, Zé Rodrix, Tavito, Frederyko, Luiz Alves e Betinho. Estrearam no espetáculo curiosamente intitulado “Milton Nascimento, ah, e o Som Imaginário” (MOREIRA, 2007, p. 5), no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, que teve a participação especial de Toninho. No álbum, o compositor e intérprete gravou a canção DURANGO KID (Toninho Horta e Fernando Brant) diferenciada poética e musicalmente das composições anteriores de Horta. A letra de Brant fala sobre o herói marginal e justiceiro “Durango Kid”, que fez sucesso na televisão brasileira nos anos 1960, introduzindo metáforas politizadas, a exemplo do verso: “esse jornal é meu revólver”. Em DURANGO KID, Horta deixa de lado o aparato musical bossanovístico apresentando estruturas rítmicas e harmônicas mais ligadas ao rock.

---

<sup>18</sup> O grupo fundado no início dos anos 1970 gravou os álbuns **Som Imaginário** (1970), **Imaginário** (1971) e **Matança do Porco** (1973). O repertório revela uma sonoridade híbrida, que mesclava elementos do rock progressivo, do psicodelismo, da música afro-brasileira e do jazz.

Ainda em 1970, o músico e compositor Nelson Ângelo convidou Toninho para participar do conjunto “A Tribo”, ao lado de Joyce, do contrabaixista Novelli e de Naná Vasconcelos. O grupo defendeu ONOCÊONOKOTÔ, de Nelson Ângelo, no V Festival Internacional da Canção, em 1970, chegando à etapa final. Gravaram duas composições, KYRIE e PEBA & POBÓ, no disco POSIÇÕES - EQUIPE MERCADO, SOM IMAGINÁRIO, MÓDULO MIL, A TRIBO (1971). A sonoridade pós-tropicalista compreende elementos do rock psicodélico, do rock progressivo, da música sacra, da música regional brasileira, com o uso de viola caipira e de instrumentos de percussão. Da amizade com Nelson Ângelo, surgiu o convite para o teste de seleção de músicos que iriam acompanhar Elis Regina. Apesar de tocarem o mesmo instrumento, Toninho Horta e Nelson Ângelo foram escolhidos. Gravaram no disco ELA<sup>19</sup> (Elis Regina, 1971), que traz também a participação de Novelli, e excursionaram posteriormente pelo Brasil ao lado da cantora.

Em 1972, Toninho Horta participou da gravação do álbum CLUBE DA ESQUINA (Milton Nascimento e Lô Borges)<sup>20</sup>, que simboliza um marco decisivo em sua carreira, assim como na de outros artistas inseridos em seu processo de criação. O nome do disco, igual ao de duas canções de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges (CLUBE DA ESQUINA e CLUBE DA ESQUINA N° 2), foi utilizado para se referir a um grupo de compositores, letristas, instrumentistas e intérpretes, reunidos por Milton Nascimento, que produziu um considerável repertório de canções nos anos 1970. Enquanto a Tropicália determinou uma mudança comportamental e rompeu com os valores estéticos predominantes na música popular brasileira, a linguagem desenvolvida pelo “Clube da Esquina” incorporou as novas tendências trazidas pelo movimento tropicalista, assimilando diferentes vertentes culturais como o rock progressivo, a bossa nova, o psicodelismo, a sonoridade orquestral, a música mineira de origem africana, a música sacra e a música hispânica.

---

<sup>19</sup> Os arranjos do álbum **Ela**, de autoria do maestro Chiquinho de Moraes, incorporam elementos do rock internacional, da bossa nova, da Jovem Guarda e da Tropicália.

<sup>20</sup> Músicos que participaram do disco: Milton Nascimento, Lô Borges, Tavito, Wagner Tiso, Beto Guedes, Toninho Horta, Robertinho Silva, Luiz Alves, Rubinho, Nelson Ângelo, Paulo Moura (maestro), Eumir Deodato, Paulo Braga, Gonzaguinha, Alaíde Costa. Letristas: Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Fernando Brant.

Além disso, o “Clube da Esquina” estabeleceu mudanças significativas na construção da canção, representadas pelas formas musicais assimétricas, pelo clima melancólico e contracultural das letras, pelo uso de fórmulas de compasso pouco comuns na música popular brasileira, como 5/4 e 7/4 e pela exploração do modalismo, resultando em uma sonoridade particular, presente não só no disco de 1972, mas também em outras obras de seus integrantes lançadas posteriormente (VILELA, O movimento). O compositor Edu Lobo discute a importância da produção deste grupo de artistas para a música popular, manifestando sua opinião a respeito de seu valor histórico e ressaltando a relevância que esta teve em sua própria formação:

Tinha um grupo de Minas que eu sempre falo também que devia ter, não sei... se chamava Clube da Esquina e que foi importantíssimo para a música e ninguém se refere a esse grupo quando divide a música, e eu estava prestando muito mais atenção nessa escola mineira do que na Tropicália, e isso é verdade<sup>21</sup>.

Já o compositor e intelectual Caetano Veloso coloca em evidência as peculiaridades do “Clube da Esquina” (BORGES, 1996), traçando um paralelo com a música tropicalista. Caetano percebe que apesar de ambas se destacarem pela abrangência cultural, compreendendo elementos da bossa nova, do rock, do pop, dos Beatles e da música da América espanhola, a produção do “Clube da Esquina” diferenciou-se por confluir em direção ao *fusion* americano. O estilo surgido no final dos anos 1960 conciliava a improvisação jazzística à sonoridade do rock, introduzindo instrumentos característicos, tais como sintetizadores, guitarra e baixo elétricos. Alguns expoentes do estilo são Miles Davis, com os discos IN A SILENT WAY (1969) e BITCHES BREW (1969) e os grupos “Return to Forever”, “Mahavishnu Orchestra” e “Weather Report”.

Sem apresentar ruptura com as conquistas da bossa-nova, exibindo especialmente uma continuidade em relação ao samba-jazz carioca, Milton sugeriu uma fusão que - partindo de premissas muito outras e de uma perspectiva brasileira - confluía com a “fusion” inaugurada por Miles Davis. Essa fusão brasileira desconcertou e

---

<sup>21</sup> Fala de Edu Lobo no documentário *EDU Lobo - Vento Bravo*, 2007, Biscoito Fino (DVD - 24:58 min a 25:13 min).

apaixonou os próprios seguidores da “fusion” americana (Caetano Veloso in BORGES, 1996, p. 14).

No mesmo ano do lançamento do disco CLUBE DA ESQUINA, houve duas temporadas de apresentações do grupo de artistas no Teatro da Cruzada Eucarística São Sebastião, divulgado com o nome de Teatro Fonte da Saudade. A segunda série de shows foi bem sucedida e repercutiu no meio musical, chamando a atenção de Caetano Veloso, recém-chegado do exílio, que declarou ter entendido a produção do “Clube da Esquina” como o acontecimento mais importante da música brasileira naquele momento (DOLORES, 2006, 174). O espetáculo foi também prestigiado, por uma semana, pelos integrantes do grupo “Weather Report” que estavam em uma temporada de apresentações no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O saxofonista Wayne Shorter havia escutado o disco COURAGE (Milton Nascimento, 1969) e quando chegou à capital carioca procurou saber onde poderia encontrar o autor daquelas composições que chamaram a sua atenção (DOLORES, *op. cit.*, p. 173). Por coincidência, o show de estréia do “Clube” estava em cartaz na cidade. A partir deste encontro, sucederam diversas participações em shows e discos tanto de Milton, quanto de Wayne Shorter, em seus trabalhos individuais.

A concepção do álbum duplo CLUBE DAS ESQUINA resultou de um processo coletivo de criação, desde sua pré-realização, que ocorreu ao longo de uma temporada em uma casa na Praia de Piratininga (Niterói, RJ), onde seus integrantes compunham e ensaiavam as canções, até sua gravação nos estúdios da EMI-Odeon, captada em uma mesa de dois canais. O ambiente descontraído dispunha de liberdade criativa e de grande interação entre os músicos. Toninho Horta relata que esteve por apenas um dia na casa de praia e que durante as gravações contribuiu opinando sobre a concepção dos arranjos de base. Além de guitarra e violão, Horta tocou também percussão e contrabaixo em várias faixas e cantou no coro de algumas canções. O músico esclarece que muitas vezes durante as gravações havia instrumentistas que estavam no bar, ou que ainda estavam dormindo e que, desta forma, os músicos que estavam presentes no estúdio tocavam, além de seus instrumentos principais, o que fosse necessário no momento<sup>22</sup>. Sua participação mais representativa se dá na faixa TREM AZUL (Lô Borges e Ronaldo Bastos), com a qual se

---

<sup>22</sup> Depoimento de Toninho Horta ao site [www.museudapessoa.net/clube](http://www.museudapessoa.net/clube).

destaca pelo solo de guitarra. Horta conta que usou sua guitarra *Snake* e que o registro definitivo resultou de sua segunda tentativa de improvisação<sup>23</sup>. Vale ressaltar que ao gravar esta canção no disco ANTÔNIO BRASILEIRO (1994), Tom Jobim incorporou o solo de Toninho Horta ao arranjo, como se este fizesse parte da música.

Com o êxito do álbum CLUBE DA ESQUINA, a gravadora EMI-Odeon propôs a gravação de um disco coletivo, que introduzisse o trabalho individual de compositores relacionados ao CLUBE DA ESQUINA. Foram lançados quatro compositores, que deram nome ao disco: BETO GUEDES - DANILO CAYMMI - NOVELLI - TONINHO HORTA. O disco teve também a participação de outros músicos ligados ao “Clube da Esquina”, como Flávio Venturini, Lô Borges, Frederiko, Maurício Maestro, Lena Horta, Nelson Ângelo, Robertinho Silva, dentre outros. Horta gravou as canções MEU CANÁRIO VIZINHO AZUL (Toninho Horta) e MANUEL, O AUDAZ (Toninho Horta e Fernando Brant). Esta última perpassa as influências do pop rock, que demarcam muitas de suas canções, como DIANA (Toninho Horta e Fernando Brant), FALSO INGLÊS (Toninho Horta e Fernando Brant), DURANGO KID (Toninho Horta e Fernando Brant) e SERENADE (Toninho Horta e Ronaldo Bastos), inspiradas no estilo dos grupos The Who, Emerson Lake & Palmer, Simon & Garfunkel, James Taylor, Cream e Allman Brothers (HORTA, 2007, Encarte)<sup>24</sup>. O compositor descreve as circunstâncias nas quais o disco foi idealizado:

A idéia original dos produtores era, no embalo do “Clube 1”, lançar outros discos de membros do “Clube”. O problema é que a gravadora não estava disposta a investir os recursos necessários para a realização de quatro discos, então resolveram juntar estes quatro compositores e fazer um só, que ficou conhecido como o “disco dos quatro no banheiro”. A foto do disco, realizada e idealizada pelo grande Cafú, foi justamente um reflexo desta proposta da gravadora: fomos até o banheiro e tiramos a foto dentro de um Box, bem apertados. Em outras palavras, as condições que a EMI nos deu, naquela época, para a realização do trabalho<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Comentário sobre o bloco “Esquinas da Juventude”.

<sup>25</sup> Depoimento de Toninho Horta concedido ao site [www.toninhohorta.art.br](http://www.toninhohorta.art.br). Ver em [www.toninhohorta.art.br/disco.php](http://www.toninhohorta.art.br/disco.php). Visitado no dia 03/03/09.

Os anos 1970 refletem um momento de intensa produtividade discográfica na carreira de Toninho Horta, evidenciado pelas gravações em que acompanha artistas consagrados da música popular brasileira como Elis Regina, Milton Nascimento, João Bosco, Edu Lobo, Airto Moreira, Taiguara, Sidney Miller, Flora Purim, Nana Caymmi, Gal Costa, Simone, Sérgio Mendes, Boca Livre, entre outros<sup>26</sup>. Também se sobressaiu como compositor, tendo suas canções gravadas por Nana Caymmi, Paulo Moura, Simone, MPB-4, Sueli Costa e pelo próprio Milton Nascimento. Não por acaso, neste mesmo período a indústria fonográfica brasileira se consolidava, passando por uma fase de transformações significativas. A partir de meados dos anos 1960, não só a indústria fonográfica, mas a indústria cultural brasileira como um todo viveu um processo de desenvolvimento e de expansão, abrangendo as áreas de produção, distribuição e consumo. Ao mesmo tempo em que o governo militar promovia a repressão ideológica e política, favorecia o desenvolvimento econômico do país, impulsionando e internacionalizando o mercado de bens materiais e culturais, guiado por um ideal de integração nacional (ORTIZ, 2006, p. 113-115). Foram privilegiados através de investimentos e incentivos fiscais diversos setores como os de telecomunicações, o setor editorial, o mercado publicitário, o teatro, a indústria cinematográfica e a indústria do disco (DIAS, 2000, p. 56).

O desenvolvimento e a expansão da indústria fonográfica no Brasil podem ser verificados através dos índices que apontam o considerável aumento na venda de toca-discos, que teve crescimento de 813% entre os anos de 1967 e 1980, e na venda de discos, que subiu de 5,5 para 52,6 milhões entre os anos de 1966 e 1979 (VICENTE, 2001, p. 49-50). A partir da década de 1960, empresas transnacionais como a Phillips-Phonogram, a CBS, a EMI, a WEA e a Ariola, instalaram-se no mercado brasileiro de discos, atuando ao lado das empresas nacionais de grande porte. Paralelamente ao lançamento de discos

---

<sup>26</sup> Alguns dos discos gravados por Toninho Horta nos anos 1970 (Ver detalhes em DICOGRAFIA, p. 181): CLUBE DA ESQUINA (Milton Nascimento e Lô Borges, 1972), ELIS (Elis Regina, 1973), MILAGRE DOS PEIXES AO VIVO (Milton Nascimento, 1974), LÍNGUAS DE FOGO (Sidney Miller, 1974), MINAS (Milton Nascimento, 1975), CAÇA À RAPOSA (João Bosco, 1975), GALOS DE BRIGA (João Bosco, 1976), PROMISES OF THE SUN (Airto Moreira, 1976), IMYRA, TAYRA, IPY (Taiguara, 1976), LIMITE DAS ÁGUAS (Edu Lobo, 1976), GERAES (Milton Nascimento, 1976), NANA (Nana Caymmi, 1977), NOTHINH WILL BE LIKE IT WAS (Flora Purim, 1977), CLUBE DA ESQUINA 2 (Milton Nascimento, 1978), ÁGUA VIVA (Gal Costa, 1978), FACE A FACE (Simone, 1978), HORIZONTE ABERTO (Sérgio Mendes, 1979), BOCA LIVRE (Boca Livre, 1979).

internacionais, que ampliavam o mercado de consumo de música estrangeira no Brasil, as gravadoras montavam elencos estáveis de artistas brasileiros, consagrados nos anos 1960, que mantinham uma vendagem regular de discos, sendo um investimento garantido (DIAS, 2001, p. 61). Vale destacar que neste período, a indústria fonográfica sofreu importantes mudanças na gestão de seu funcionamento, com o crescimento das áreas de marketing e difusão, com a profissionalização das áreas de produção e com o aperfeiçoamento tecnológico. Estes fatores resultaram na racionalização das relações profissionais e do processo de produção, como observa Márcia Tosta Dias:

Reservada à transnacional ou às empresas nacionais de grande porte, essa linha de produção continha as seguintes etapas: concepção e planejamento do produto; preparação do artista, do repertório e da gravação em estúdio; mixagem, preparação da fita master; confecção da matriz, prensagem/fabricação; controle de qualidade; capa/embalagem; distribuição; marketing/divulgação e difusão (*Ibidem*, p. 69).

Este novo perfil de gestão empresarial que se configurou com o desenvolvimento da indústria fonográfica buscava reduzir a imprevisibilidade do mercado consumidor e otimizar o lucro (MULLER, 2005, p. 19), o que implicou no estreitamento do espaço destinado a novos artistas. Estes tinham que passar agora pelo crivo de produtores e do departamento de marketing, e passaram a ser considerados investimentos arriscados pelas gravadoras. Produções mais ousadas, que se distanciassem de um modelo de sucesso garantido também não encontravam seu lugar na indústria do disco. Em reação a este novo contexto, despontaram diversas atitudes independentes<sup>27</sup> de artistas que não obtinham o aval das grandes gravadoras, como observa Luiz Tatit:

Marginalizados por este panorama fortemente cristalizado e rendoso para os grupos financeiros e, ao mesmo tempo cômodo e farto para os artistas já eleitos, alguns novos compositores e músicos, depois de muito tempo de trabalho (alguns com mais de dez anos) sem a

---

<sup>27</sup> Segundo Laerte Fernando de Oliveira, deve-se buscar um olhar mais cuidadoso em relação à proliferação deste tipo de produção no Brasil, nos anos 1970. Nos estudos existentes sobre o assunto, coloca-se o músico Antonio Adolfo como o pioneiro da iniciativa independente ao ter criado um selo musical e produzido seu disco FEITO EM CASA (1977), quando na realidade esta prática data do início do século XX, no Brasil. (OLIVEIRA, 2002, pp. 25 e 26).

possibilidade de registro e divulgação, iniciaram um processo de contra-ataque à ação das gravadoras.(TATIT, 2003, p. 123, 124)

Tatit ainda chama a atenção para a capacidade que essas produções tiveram de assumir todo o processo de confecção do disco, desde as funções técnicas de gravação<sup>28</sup>, até a divulgação e a distribuição. Em 1972, o semanário “O Pasquim” inaugurou a série de gravações independentes “Disco de Bolso”, idealizada por Sérgio Ricardo, na qual eram lançadas duas canções inéditas, uma de um compositor já conhecido, e outra de um novo compositor. O primeiro número trouxe ÁGUAS DE MARÇO (Tom Jobim) de um lado, e do outro, introduziu João Bosco e Aldir Blanc com AGNUS SEI. Ao longo dos anos 1970 e, principalmente no final da década, um considerável contingente de artistas, como Antônio Adolfo, João Donato, Danilo Caymmi, Arrigo Barnabé, Luli & Lucinha, Marlui Miranda, o grupo Boca Livre, Joyce e Maurício Maestro, Tom Jobim e Toninho Horta, optou por financiar a produção de seus próprios trabalhos, obtendo, muitas vezes, reconhecimento de público e da mídia. Esta postura autônoma assumida por diversos artistas no final dos anos 1970 e no início de 1980, remete, de certa forma, à atitude do movimento de contracultura do início da década, como chama a atenção Marcos Napolitano:

Culturalmente falando, os independentes seguiam a tradição dos malditos e do desbunde, marcas da cultura jovem *underground* do início dos anos 1970. A abertura para o humor, as ousadias formais e a recusa dos grandes esquemas de produção e distribuição do produto cultural foram incorporadas como herança do início da década. (NAPOLITANO, 2006, p. 125)

Nestas circunstâncias, começavam a aparecer pequenas empresas, denominadas “selos”, que passaram absorver trabalhos artísticos que não encontravam espaço nas grandes gravadoras. Vale destacar a atuação do “Lira Paulistana” e do selo “Som da Gente”, a partir da década de 1980. O primeiro teve suas origens no meio universitário, em São Paulo, e foi veiculado, em 1980, a partir do sucesso de um espaço cultural reservado à novas produções inaugurado em 1979, o “Lira Paulistana”. O selo fonográfico incorporou o

---

<sup>28</sup> Nas décadas de 1970 e 1980, os recursos técnicos de gravação se desenvolveram consideravelmente. Em consequência disto, seus custos tornaram-se acessíveis, viabilizando o processo de produção de discos independentes. (Cf. MULLER, 2005, p. 28).

trabalho artístico de nomes como Itamar Assumpção, Grupo Rumo, Premeditando o Breque e Pé-Ante-Pé, alcançando prestígio de crítica e público. Em 1983, associou-se à gravadora Continental e encerrou suas atividades em meados da década de 1980. O selo “Som da Gente”, fundado em 1981, dedicou-se à gravação de discos de música instrumental brasileira, que a partir do final da década de 1970, passou por um período de intensa produtividade. O selo atuou até o início da década de 1990 e lançou álbuns representativos de expoentes do gênero como Hermeto Pascoal, Grupo Medusa, Nelson Ayres, Heraldo do Monte, Cama de Gato, dentre outros.

Ao longo dos anos 1970, merece também destaque a atuação de Toninho Horta ao lado de Milton Nascimento, acompanhando-o em seus shows e discos. Horta gravou nos álbuns CLUBE DA ESQUINA (1972), MILAGRE DOS PEIXES AO VIVO (1974), MINAS (1975), GERAES (1976), MILTON (1976) e CLUBE DA ESQUINA 2. Com exceção do disco MILAGRE DOS PEIXES AO VIVO, no qual tocou apenas guitarra, integrando o grupo “Som Imaginário”, Toninho se destaca pela execução de diversos instrumentos, como violão, violão de 12 cordas, guitarra, baixo elétrico, piano, piano elétrico, órgão, percussão, bateria e flauta, além de participar cantando em algumas faixas. Sobressai-se também como arranjador e como compositor, com as canções BEIJO PARTIDO (Toninho Horta), VIVER DE AMOR (TONINHO HORTA E RONALDO BASTOS) e DONA OLÍMPIA (Toninho Horta e Ronaldo Bastos) gravadas por Milton Nascimento. A partir do álbum MILAGRE DOS PEIXES (1973), Milton Nascimento, conhecido também pelo apelido Bituca, conquistou grande prestígio de audiência e da gravadora EMI-Odeon, tornando-se um sucesso de vendagem com os discos subseqüentes (BORGES, 2002. p. 310). Isto permitiu que o artista pudesse usufruir de certa liberdade para produzir discos e shows de grande porte:

A produção preparada para o *Milagre dos Peixes* já mostrava que a gravadora queria investir. Havia uma orquestra sinfônica dentro do estúdio, com músicos eruditos do calibre do *cello* Peter Duesberg, ou do *spalla* Giancarlo Pareschi. E o que mais Bituca quisesse. (*Ibidem*)

Depois do êxito do disco GERAES (1976), Milton Nascimento, foi para os Estados

Unidos gravar seu segundo disco pela A&M Records, nos estúdios Shangri-la, da “Malibu and The Village Recorder” (DOLORES, 2006, p. 208). O álbum MILTON (1976) contou com a participação dos músicos Herbie Hancock, Hugo Fattoruso, Laudir de Oliveira, Aírto Moreira, Robertinho Silva, Raul de Souza, Novelli, Wayne Shorter e Toninho Horta. Durante as gravações, Milton sugeriu ao amigo Toninho Horta que aproveitasse os rolos de gravação que haviam sobrado para registrar suas canções. Horta aceitou a proposta e começou a consolidar o projeto de produzir seu próprio disco, TERRA DOS PÁSSAROS, de forma independente, em um processo que durou quase quatro anos.

Acrescentamos ainda que neste fértil período de sua carreira, em que acompanhava Milton Nascimento, tocava e gravava freqüentemente com renomados intérpretes e compositores da música popular brasileira e começava a gravar seu primeiro disco solo, Toninho Horta foi aclamado o quinto colocado entre os melhores guitarristas do mundo pelo jornal britânico “Melody Maker”<sup>29</sup>, em 1977, passando para a sétima posição no ano seguinte. Este fato coloca em evidência seu destaque no meio musical como instrumentista.

---

<sup>29</sup> O periódico semanal britânico “Melody Maker” foi um importante veículo de comunicação dedicado especificamente à música popular que começou a ser publicado em 1926 e encerrou suas atividades em 2000.

## 2 - DISCO TERRA DOS PÁSSAROS

---

### 2.1 - INÍCIO DAS GRAVAÇÕES

O ano de 1976 marcou o início da carreira internacional de Toninho Horta, com o convite para participar dos discos MILTON (Milton Nascimento, 1976) e PROMISES OF THE SUN (Airto Moreira, 1976), nos Estados Unidos. Como mencionamos anteriormente, as gravações do disco MILTON, realizadas no Shangri-lá Studios, em Malibu (Califórnia - EUA), terminaram antes do tempo previsto, conseqüentemente havia horas de estúdio e fitas de gravação já pagas a serem utilizadas. Desta forma, Milton Nascimento ofereceu o material remanescente a Toninho e cedeu, também, o engenheiro de som Jeremy Zatkan. O letrista Ronaldo Bastos havia assumido a produção do disco de Milton, ao lado do produtor Rob Fraboni, e associou-se posteriormente a Toninho Horta na idealização e na produção de seu disco inaugural. Os músicos que estavam presentes na gravação do álbum MILTON, como Raul de Souza (trombone), Robertinho Silva (bateria/ percussão), Airto Moreira (bateria/ percussão), Laudir de Oliveira (percussão), Novelli (contrabaixo) e Hugo Fattoruso (piano/ órgão/ sintetizadores), aceitaram o convite para participar da gravação das bases de TERRA DOS PÁSSAROS. Além dos músicos citados, Milton Nascimento cantou nas faixas CÉU DE BRASÍLIA e BEIJO PARTIDO. Os registros foram realizados em três diferentes estúdios no estado da Califórnia, nos Estados Unidos: “Shangri-lá Studios”, em Malibu, por Jeremy Zatkan, “Paramount Studios”, em Hollywood, por Kerry MacNabb e no “The Village Recorder”, em West Los Angeles, por Baker Bigsby, assistido por Barry Brooks e Hernan Rojas.

Destacamos a importância da colaboração de Milton Nascimento ao promover e projetar o trabalho artístico de Toninho Horta, assim como o de outros músicos que atuaram ao seu lado durante a década de 1970. A partir do álbum MILTON NASCIMENTO, de 1969, o compositor passou a reunir, em discos e shows, músicos, compositores e letristas, que com o passar do tempo foram identificados como integrantes do “Clube da Esquina”. Milton, como definiu Caetano Veloso, foi o catalisador, o pólo deste grupo de artistas (VELOSO, 1996, p. 13) e abriu espaço em seus discos para lançar constantemente canções de novos compositores, até então desconhecidos do público e da

mídia, como Lô Borges, Beto Guedes, Novelli, Nelson Ângelo, Tavinho Moura, além do próprio Toninho Horta. Em 1972, quando o compositor Lô Borges tinha dezoito anos, Milton convidou-o para dividir o álbum duplo CLUBE DA ESQUINA. Apresentou oito canções do estreante Lô, interpretadas pelo próprio, uma delas em parceria com Milton e Márcio Borges, além de onze músicas de sua autoria e duas canções de outros autores. Deste modo, Milton ajudou a alavancar a carreira de Lô Borges. Da mesma forma, além de estimular e ajudar Toninho Horta ao ceder o material para o início de seu primeiro trabalho individual, Milton gravou, entre os anos de 1969 e 1978, cinco de suas canções: AQUI, Ó (Toninho Horta/ Fernando Brant), no disco MILTON NASCIMENTO (1969) DURANGO KID (Toninho Horta/ Fernando Brant), no álbum MILTON (1970), BEIJO PARTIDO (Toninho Horta), no disco MINAS (1975), VIVER DE AMOR (Toninho Horta/ Ronaldo Bastos), no LP GERAES (1976) e DONA OLÍMPIA (Toninho Horta/ Ronaldo Bastos), no disco CLUBE DA ESQUINA 2 (1978). Assim, Horta, ao lado de outros compositores que faziam parte do “Clube da Esquina”, como Nelson Ângelo, Lô Borges e Beto Guedes, cujas canções foram também gravadas freqüentemente por Milton Nascimento, ganharam projeção e iniciaram suas carreiras individuais, lançando seus próprios discos durante as décadas de 1970 e 1980. Luiz Henrique Garcia, em sua dissertação sobre o “Clube da Esquina”, observa que o início da carreira solo desses artistas levou à dissolução do caráter coletivo que marcou a produção deste grupo durante os anos 1970:

Isto implicaria não apenas em menor quantidade de tempo e energia disponíveis para esforços coletivos, mas na diminuição da permutação de formações de músicos e das parcerias. Cada um passou a priorizar a gravação de suas próprias composições, e as duplas de parceiros se alternaram menos. Beto Guedes passou a trabalhar mais com Ronaldo Bastos, Milton com Fernando Brant e Lô com seu irmão Márcio. O início da década de 80 marcou a diminuição das formas de interação específicas que caracterizam o Clube (GARCIA, 2000, p. 47).

Com a ajuda inicial de Milton Nascimento, Toninho gravou as bases do disco TERRA DOS PÁSSAROS e, junto com Ronaldo Bastos, retornou ao Brasil e apresentou o projeto a algumas gravadoras que recusaram a proposta por se tratar de uma produção artisticamente ousada e financeiramente arriscada. Mesmo assim, Horta decidiu dar

continuidade à gravação, em uma produção independente que durou de julho de 1976 a setembro de 1979. O artista passou então a destinar seus recursos financeiros para a realização do disco, acrescentando, aos poucos, instrumentos e detalhes às músicas. Seu desejo de gravar uma obra com orquestra fez com que, ao lado do músico uruguaio Hugo Fattoruso, buscasse uma sonoridade próxima a da orquestral, através do emprego de timbres criados com os sintetizadores *minimoog* e *arp odyssey*<sup>30</sup> e de efeitos produzidos com pedais de guitarra. Desta experimentação surgiu o nome “Orquestra Fantasma”, usado por Toninho Horta para se referir aos sons de orquestra simulados em seu disco e que se tornou parte do título do álbum: “TERRA DOS PÁSSAROS - Toninho Horta e Orquestra Fantasma”. Desde 1980 até os dias atuais, este é também o nome do grupo que acompanha o artista em suas apresentações.

## 2.2 - PARTICIPAÇÃO DA ORQUESTRA

Em 1977, o sonho de realizar um disco com orquestra tornou-se possível para Toninho Horta. Naquele ano, o grupo norte-americano “Earth, Wind and Fire” gravou um trecho da canção BEIJO PARTIDO, no disco ALL’N ALL, na faixa intitulada BRAZILIAN RHYME, cuja autoria foi erroneamente atribuída a Milton Nascimento. Depois de esclarecida esta questão, Horta recebeu os direitos autorais da gravação e pôde viabilizar a inclusão de uma orquestra de cordas na gravação de seu disco. Horta narra os impasses financeiros que assumiu ao decidir dar prosseguimento a uma produção independente, idealizada como um projeto ambicioso:

Demorei muito tempo para acabar as gravações, pois não tinha dinheiro para isso na época. Aos poucos, toda vez que entrava um dinheiro, eu gravava alguma coisa. Como era meu primeiro disco, um sonho que tinha, gravei com muito carinho, queria que tivesse orquestra e tudo (...). Então, quando pintou o dinheiro dos direitos autorais do Earth Wind and Fire, que gravou uma música minha, em vez de comprar uma casa, investi tudo na gravação do disco. Gravei

---

<sup>30</sup> Vale ressaltar que os sintetizadores, tais como *minimoog*, *arp odyssey*, *arp string ensemble*, empregados com frequência no disco TERRA DOS PÁSSAROS, foram instrumentos comumente usados na época, que simulavam timbres e sons orquestrais. No entanto, a sonoridade destes instrumentos tornou-se datada devido ao acelerado aparecimento de novas tecnologias.

com orquestra como eu sonhava. (GOMES, Vinícios & CARRILHO, 2007, pp. 22, 23)

Toninho Horta desenvolveu-se como arranjador de maneira intuitiva. O compositor ressalta a importância do estudo de piano como base de seu aprendizado de orquestração (*Ibidem*, p. 23). Nos anos 1970, contou com a ajuda do violonista mineiro Hugo Luis, que fez uma tabela de transposição de instrumentos, para que Horta pudesse consultar ao escrever seus arranjos. Foi amparado também pelo arranjador Eumir Deodato, que redigiu outra tabela contendo este tipo de informações (*Ibidem*, p. 24). Além disso, consultava com frequência o amigo, já experiente, Wagner Tiso, para aprender sobre a tessitura dos instrumentos e a melhor maneira de usá-los. Toninho Horta aliou as técnicas transmitidas pelos amigos aos seus conhecimentos musicais e, de forma intuitiva, começou a desenvolver arranjos orquestrais para gravações de Milton Nascimento, nos discos GERAES (1976) e CLUBE DA ESQUINA 2 (1978), e de Beto Guedes, no álbum A PÁGINA DO RELÂMPAGO ELÉTRICO (1977), consolidando, assim, sua atuação profissional como arranjador. Deste modo, quando a inclusão de uma orquestra no disco TERRA DOS PÁSSAROS se tornou possível, elaborou cuidadosamente todos os arranjos. No período de gravação do álbum, sua irmã Lena Horta, flautista, e seu cunhado Yuri Popoff, contrabaixista, eram músicos da Orquestra Sinfônica de Campinas, regida na época pelo maestro Benito Juarez. Lena sugeriu a Toninho que convidasse os músicos da orquestra para gravar no disco (Entrevista com Lena HORTA, 2008).

Durante os anos 1970, junto com outros músicos de sua geração, o maestro Benito Juarez teve um importante papel, ao estimular a aproximação da tradição da música erudita do universo da música popular. O maestro, oriundo de Januária, Minas Gerais, ressalta que em sua formação musical não houve qualquer distinção entre a música popular e a música de tradição européia. Ouvia ao mesmo tempo Luiz Gonzaga, Beethoven, ópera e participava de saraus e encontros musicais (Entrevista com Benito JUAREZ, 2009). Seu estudo formal como violinista, em Belo Horizonte, seguiu a tradição da música européia. Estudou posteriormente com o professor e compositor Koellreutter, na Universidade Federal da Bahia, e desenvolveu-se profissionalmente atuando como violinista em orquestras e tocando no meio da música popular, em boates, gravações e na orquestra da

TV Record, em São Paulo. Foi convidado, em 1967, para reger o Coralusp e, a partir de então, começou a introduzir em seu repertório a música popular brasileira, folclórica, contemporânea e de vanguarda. Estas experiências pioneiras com a música popular no ambiente de música erudita tiveram continuidade ao tornar-se regente da Orquestra Municipal Sinfônica de Campinas, em 1975. Ao longo da década de 1970, o maestro também participou do processo de implantação do Curso de Música, na Universidade Estadual de Campinas. O Departamento de Música da UNICAMP, que começou a funcionar oficialmente em 1971, foi o primeiro a institucionalizar o estudo formal de Música Popular no meio acadêmico, no Brasil, em 1989. Ao lado de profissionais como Valter Krausche, Eduardo Duffles Andrade, Paulo Pugliesi, Ney Carrasco, Ricardo Goldemberg e Antônio Rafael Carvalho dos Santos, o maestro participou de um processo de ruptura, no qual inaugurou-se a reflexão acadêmica sobre o papel histórico e social da música popular. Nas experiências com orquestras, o maestro sempre envolveu compositores e arranjadores, como Francis Hime, Egberto Gismonti, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Wagner Tiso e Toninho Horta, estimulando a junção da tradição da música de concerto à música popular brasileira.

A Orquestra Sinfônica de Campinas foi a primeira a representar uma cidade brasileira fora de uma capital e consolidou-se com o apoio governamental em 1975, sob a direção do maestro Benito Juarez. Naquele momento, era uma orquestra composta por muitos músicos jovens (Entrevista com Yuri POPOFF, 2008), que se dispuseram a deslocar-se para São Paulo para gravar um disco independente de música popular. A gravação aconteceu em 1977, no Estúdio Vice-Versa, e teve como técnico responsável Renato Viola, auxiliado por Marcus Vinícius, Wilson Franja e Ivo<sup>31</sup>. A orquestra tocou nas faixas CÉU DE BRASÍLIA e BEIJO PARTIDO, sob a regência de Toninho Horta. Contudo, na primeira sessão de gravação, ao comparecer ao estúdio, os músicos foram surpreendidos pela ausência de Toninho e da equipe de produção. Devido ao momento político de severa repressão, Horta e seus colegas haviam sido detidos pela polícia sob a alegação de envolvimento com entorpecentes (Entrevista com Lena HORTA, 2008).

---

<sup>31</sup> Conforme consta na ficha técnica do disco TERRA DOS PÁSSAROS.

Após a resolução deste imprevisto, a orquestra pôde realizar as gravações. Toninho Horta decidiu acrescentar outra orquestra ao disco, agrupando músicos no Rio de Janeiro que possuíam mais experiência e desenvoltura para gravação em estúdio (AGUIAR, 2008). Os registros foram feitos no estúdio Transamérica pelos técnicos Vitor Farias, Cláudio Farias e Toninho Marrom, com a assistência de Rafael Azulay, Aníbal e Zeca Sartori. A orquestra executou os arranjos das faixas PEDRA DA LUA e AQUELAS COISAS TODAS, além de somar-se à gravação feita anteriormente pela orquestra formada por músicos da Orquestra Sinfônica de Campinas, no arranjo de CÉU DE BRASÍLIA.

### **2.3 - DISCOS GRAVADOS NO MESMO PERÍODO**

Vale lembrar que durante os anos em que gravou o disco TERRA DOS PÁSSAROS, Toninho Horta vivia um período de intensa produtividade musical, acompanhando intérpretes e compositores em shows e gravações. Muitos dos álbuns em que participou entre os anos de 1976 e 1979 têm grande importância na história da música popular brasileira<sup>32</sup>. Alguns exemplos são: GALOS DE BRIGA (1976), de João Bosco, que traz canções emblemáticas da parceira de João Bosco e Aldir Blanc, com arranjos de Luis Eça e Radamés Gnattali, IMYRA, TAYRA, IPY (1976), de Taiguara, uma obra musicalmente elaborada, com uma proposta conceitual e politizada, que contou com a participação de Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, Novelli, Paulo Braga e orquestra, com arranjos de Hermeto Pascoal. Ao ser lançado, o disco foi censurado e recolhido imediatamente e nunca mais foi editado no Brasil. Horta gravou também no disco LIMITE DAS ÁGUAS (1976), de Edu Lobo, ao lado de músicos como Nivaldo Ornelas, Joyce, Cristóvão Bastos, Rubinho Moreira, com arranjos de Maurício Maestro. Neste disco, Edu Lobo fundiu elementos da música nordestina, como o repente e o modalismo, com elementos do jazz, como improvisações, harmonias dissonantes e ritmos assimétricos, e

---

<sup>32</sup> Alguns discos citados neste parágrafo e no parágrafo subsequente, gravados por Toninho Horta, foram elencados no livro “300 discos importantes da música brasileira”, no qual os autores selecionaram álbuns considerados históricos da música popular nacional, lançados entre 1929 e 2007. Os discos citados em que Horta participou entre os anos de 1976 e 1979 são: A PÁGINA DO RELÂMPAGO ELÉTRICO, BOCA LIVRE, CLUBE DA ESQUINA e CLUBE DA ESQUINA 2, GALOS DE BRIGA, GERAES, CONFUSÃO URBANA, SUBURBANA E RURAL, IMYRA, TAYRA, IPY, além do disco TERRA DOS PÁSSAROS. (GAVIN, 2008, pp. 177, 179, 192, 193, 228, 251, 264, 283, 361.)

com o pop norte-americano. Como já mencionamos, Toninho Horta participou nos discos GERAES (1976) e CLUBE DA ESQUINA 2 (1978), de Milton Nascimento, que reúnem um grande número de músicos, incluindo orquestra de cordas e diversos compositores que integram o chamado “Clube da Esquina”. Ambos os álbuns trazem em seu repertório referências à cultura mineira, ao regionalismo, ao folclore, à música latino-americana, ao rock, ao jazz e solidificam a atmosfera de criação coletiva que caracteriza os discos de Milton gravados durante a década de 1970. Em 1979, Toninho gravou no disco BOCA LIVRE, do grupo vocal homônimo. O conjunto gravou duas canções de Horta neste álbum, DIANA (Toninho Horta e Fernando Brant) e PEDRA DA LUA (Toninho Horta e Cacaso). As duas canções fazem parte, também, do repertório de TERRA DOS PÁSSAROS. BOCA LIVRE foi gravado de forma independente e atingiu um significativo sucesso de vendagem, tornando-se um estímulo para o cenário independente da época, como observa Daniel Muller, em sua dissertação sobre a música instrumental e a indústria fonográfica no Brasil:

O conjunto vocal “Boca Livre” realizou a primeira produção independente comercialmente bem-sucedida ao vender 80 mil cópias de seu disco homônimo e ao conseguir acesso à mídia: foi bastante executado nas rádios, inseriu uma canção em uma novela da Rede Globo e freqüentou os programas televisivos tradicionais. Esta performance representou uma importante conquista para toda a produção independente, tendo em vista que respondeu por um impulso à legitimação desse tipo de produção frente ao público e ao comércio (MULLER, 2005, p. 31).

Destacamos ainda a participação de Toninho Horta em outros discos gravados neste mesmo período, como o álbum de música instrumental CONFUSÃO URBANA, SUBURBANA E RURAL (1976), de Paulo Moura, no qual registrou a música CÉU DE BRASÍLIA (Toninho Horta e Fernando Brant) e que traz a participação dos músicos Nivaldo Ornelas, Raul de Souza, Jamil Joanes e Wagner Tiso, que gravaram no disco TERRA DOS PÁSSAROS, A PÁGINA DO RELÂMPAGO ELÉTRICO (1977), de Beto Guedes, NANA (1977), de Nana Caymmi, que traz em seu repertório a canção DONA OLÍMPIA (Toninho Horta e Ronaldo Bastos), FACE A FACE (1977), de Simone, no qual participam diversos músicos e compositores do “Clube da Esquina”, e em cujo repertório apresentam-se

canções gravadas anteriormente pelo grupo. Simone interpretou neste álbum a canção CÉU DE BRASÍLIA (Toninho Horta e Fernando Brant), também gravada no disco TERRA DOS PÁSSAROS. Horta tocou no LP ÁGUA VIVA (1978), de Gal Costa, que conta também com a participação de músicos que faziam parte do “Clube da Esquina”, no qual a cantora interpreta algumas canções de Milton Nascimento. Gravou ainda com o pianista e tecladista norte-americano George Duke, no disco A BRAZILIAN LOVE AFFAIR (1979), ao lado de Airto Moreira, Flora Purim e Milton Nascimento e no álbum HORIZONTE ABERTO (1979) de Sérgio Mendes, no qual o artista gravou o samba instrumental AQUELAS COISAS TODAS (Toninho Horta). Muitas canções de Toninho Horta gravadas neste período por outros intérpretes foram gravadas pela primeira vez pelo próprio artista em seu disco inaugural.

#### **2.4 - A CAPA**

O álbum TERRA DOS PÁSSAROS foi assim batizado em reverência à guitarra usada por Toninho Horta, da marca “Gibson”, modelo “Birdland”, que, em inglês, significa “terra dos pássaros”. As fotos do disco foram feitas pelo fotógrafo pernambucano Cafí, por René Vincent e Toninho Horta. Ronaldo Bastos, Tadeu Valério e Cafí foram responsáveis pela concepção da capa, ilustrada por uma foto de Toninho Horta de olhos fechados, no estúdio, sob um enfeite de bolas coloridas, que aparece ao centro do círculo que transpassa um encarte azul. Na parte interna, há fotos de músicos, amigos e paisagens. Nestas aparecem Hugo Fattoruso, Airto Moreira, Flora Purim, Jamil Joanes, Mauro Senise, Raul de Souza, Robertinho Silva, Nivaldo Ornelas, Novelli, Milton Nascimento, René Vincent, Dona Olímpia de Ouro Preto, Georgiana de Moraes, Wagner Tiso, John Golden, Vitor Farias, Rubinho, Luis Alves, Renato Viola, Zé Eduardo Nazário, Laudir de Oliveira, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Lena Horta, Kerry Mcnabb, Ringo Thielmann, Boca Livre, dentre outros. Muitos participantes da gravação do disco TERRA DOS PÁSSAROS faziam parte do “Clube da Esquina” e, de certa forma, o disco de Toninho Horta revela a mesma atmosfera de criação coletiva que demarcou as gravações de Milton Nascimento durante a década de 1970, nas quais Horta participou.

O fotógrafo Cafí, ou Carlos da Silva Assunção Filho, que teve uma notável participação na concepção gráfica do disco TERRA DOS PÁSSAROS, idealizou também as capas dos álbuns CLUBE DA ESQUINA (1972) e CLUBE DA ESQUINA 2 (1978). Cafí traduziu da mesma maneira nos três discos o caráter grupal e de agregação, que constitui uma das principais marcas destas produções, através de seus registros fotográficos. Assim como no disco TERRA DOS PÁSSAROS, os encartes internos dos álbuns de Milton Nascimento trazem um mosaico de fotos que representam o sentido coletivo da criação. Cafí comenta sobre a realização de seu trabalho fotográfico no disco CLUBE DA ESQUINA (Milton Nascimento e Lô Borges, 1972) que, à princípio, visava registrar os artistas envolvidos em sua produção e que resultou em um considerável conjunto de quadros fotográficos que ilustram o encarte interno do disco, devido ao elevado número de participantes:

(...) eu comecei a fotografar as pessoas que faziam parte do Clube para colocar na capa. No fim, tinha mais de 160 fotos. (Cafí in: COHN, 2007, p. 52)

Eu fiquei fazendo a capa e o resto, naquela de botar os quadrinhos, que era uma opção gráfica mais simples que tinha para colocar todo mundo ali, porque eram 160 fotos.<sup>33</sup>

No verso da capa de TERRA DOS PÁSSAROS, além das letras das músicas e da ficha técnica, há um texto escrito por Horta em dezembro de 1979, no qual o compositor descreve o processo de produção do disco, ressaltando as circunstâncias peculiares de sua gravação. É importante destacar que o desenvolvimento técnico dos meios de produção resultou em mudanças significativas no processo de gravação, à exemplo do surgimento da técnica de multi-canais. Com o aumento do número de pistas, ou canais, as gravações passaram a ser realizadas separadamente, seguidas pela sobreposição das performances individuais dos músicos em uma mesma faixa. Esta mudança revela, também, a racionalização do processo de produção musical, que conduz a um maior planejamento dos resultados esperados (DIAS, 2000, p. 71). No caso de Toninho Horta, esta tecnologia

---

<sup>33</sup> CAFI. Depoimento concedido ao sítio [www.museudapessoa.net/clube](http://www.museudapessoa.net/clube). Visitado no dia 27/04/09.

possibilitou a realização de um disco que levou muito tempo para se concretizar, tendo em vista que sua gravação tornava-se possível à medida em que o artista conseguia recursos para dar continuidade à sua produção. Os estúdios nos quais TERRA DOS PÁSSAROS foi gravado possuíam dezesseis canais (Entrevista com Toninho HORTA, E-Mail, 2009). No entanto, o resultado sonoro final do disco não transparece a fragmentação decorrente de seu processo de gravação. Com as técnicas de mixagem, Toninho Horta conseguiu atingir equilíbrio e unidade sonora, e descreve esta como uma de suas preocupações ao longo da realização do disco, no final do texto escrito para o encarte:

Este disco conseguiu povoar meus pensamentos nestes últimos três anos e sobreviver a todo tipo de alegrias e dificuldades, mas a variedade de condições de trabalho não impediu o desejo de realizar um disco como sempre idealizei. Com muita liberdade, ele se desenvolveu paralelo à minha maturidade como ser humano. As canções cantadas no final de uma juventude podem hoje representar apenas o registro de um sonho que custou a se realizar: a voz em “Diana” era só de guia e ficou definitiva com o passar do tempo. Não havia razão para tentar cantar outra vez, anos depois, mesmo que viesse melhorar a qualidade técnica, a dicção e o volume de som. Toda a emoção do início do disco, o Bituca dando as fitas pra gente, a porta sempre aberta, o mar através dos janelões do estúdio, cachorros entrando e saindo, todo esse clima estava na voz de “Diana”. Eu comecei despretensiosamente a gravar uma fita onde tocava e cantava minhas músicas, sem pensar que seria o princípio de uma aventura. Os amigos apareciam para visitar e acabavam gravando, as idéias iam fluindo e a gente estava partindo naturalmente para fazer um disco com produção própria sem cogitar as dificuldades que viriam pela frente. Ao contrário do que disse em relação à voz de “Diana”, eu tinha uma preocupação constante em manter o nível técnico e instrumental desse quebra-cabeça que foi gravar em vários estúdios, em países diferentes, em épocas diferentes, com músicos que tocavam na mesma faixa e que nem sempre se conheciam, com trabalhos intermediários de onde tirávamos os recursos para seguir nessa caminhada (é só ver o que a gente fez nestes três anos). Pensando nisso tudo e no disco já na boca do forno, eu acho que valeu (...)<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Encarte do disco TERRA DOS PÁSSAROS.

Neste depoimento, Horta destaca a importância dos anos em que gravou TERRA DOS PÁSSAROS, que para ele representam uma fase de sua vida, “o final de uma juventude” e o alcance de sua maturidade. Quando começou a gravar o álbum, Toninho tinha vinte e sete anos e já havia acumulado uma vasta vivência profissional em um curto período de tempo. Como mencionamos no capítulo anterior, Horta se profissionalizou por volta dos dezesseis anos de idade, e em cerca de dez anos de atuação já havia tocado com grandes nomes da música popular brasileira, como Milton Nascimento, Elis Regina, João Bosco, Edu Lobo e Nana Caymmi, e gravado em um elevado número de discos representativos da música nacional. Além disso, destacou-se como compositor, chamando a atenção de diversos intérpretes e compositores que gravaram suas canções. Entre os anos em que gravou TERRA DOS PÁSSAROS adquiriu reconhecimento internacional como instrumentista, ao ter sido classificado o quinto melhor guitarrista do mundo pela revista britânica “Melody Maker”. Neste mesmo momento, Toninho Horta iniciou sua trajetória internacional. Em suas primeiras experiências de gravação no exterior, tocou ao lado de renomados jazzistas como Herbie Hancock e Wayne Shorter. Quando terminou o disco TERRA DOS PÁSSAROS, aos trinta anos, Horta inaugurou uma nova fase de sua carreira, lançando-se como artista solo, dedicando-se, também, à música instrumental e ampliando seu âmbito de atuação para o exterior, como podemos perceber através de seu próprio comentário<sup>35</sup>:

Também foi uma época em que eu experimentava outras formas de compor, com acordes e intervalos diferentes e ousados (...) dimensionando minha música para o mundo. A fase instrumental se estende até hoje, mas os anos 1980 foram preciosos pelos registros fonográficos dos álbuns “Diamond Land”, “Moonstone” e “Once I loved”, lançados pela Polygram (Universal) Internacional, e pela participação em muitos shows, gravações e turnês estrangeiras.

Salientamos, também, as referências sentimentais ligadas à realização de seu primeiro disco, presentes no depoimento escrito para o encarte de TERRA DOS PÁSSAROS citado anteriormente. Ao descrever seu processo de gravação, o artista se

---

<sup>35</sup> Texto escrito para o encarte do disco TONINHO HORTA – SOLO – AO VIVO (2007), comentário sobre o bloco “Vôos Instrumentais”.

utiliza de palavras como “liberdade”, “sonho”, “aventura” e “emoção”. Para Horta, seu disco inaugural representa, não só o registro de suas composições, mas também, a impressão poética de um momento de sua vida, “o registro de um sonho”. Ao relatar a gravação de sua composição DIANA, Horta explica o lirismo da escolha da “voz guia” para a versão definitiva lançada no disco. “Voz guia” é um recurso utilizado em gravações, no qual faz-se um registro provisório do canto para servir de referencial aos músicos que gravarão sobre uma base pré-gravada. Nesta canção, Toninho decidiu deixar a versão provisória por conter a emoção do momento em que começou a gravar o disco, mesmo existindo a possibilidade de torná-la melhor acabada tecnicamente. Através do texto escrito por Horta, é possível notar que, para o artista, o disco TERRA DOS PÁSSAROS reproduz sua vivência e seu estado afetivo da época em que realizou o álbum. Sem deixar de lado as questões técnicas necessárias para a gravação, Horta destaca a importância da informalidade e da espontaneidade para a confecção do disco, ao alegar que a condução de seu processo de gravação se deu “naturalmente”, como decorrência das “idéias que iam fluindo”, em um ambiente informal, no qual amigos que apareciam para visitá-lo acabavam gravando, no estúdio onde a porta estava sempre aberta e onde via-se “o mar através dos janelões” e “cachorros entrando e saindo”. O historiador Luiz Henrique Garcia, em sua dissertação na qual investiga o “Clube da Esquina” como formação cultural, observa o caráter lúdico e informal que demarca sua produção, destacando estas características como elementos constitutivos da identidade do grupo (GARCIA, 2000, p. 113). Além disso, o autor examina o caráter de informalidade como um meio de recusa aos padrões mercadológicos e como uma maneira de afirmar-se como produção alternativa. Esta tradição adotada pelo “Clube da Esquina”, também se faz presente na gravação do disco TERRA DOS PÁSSAROS. Toninho Horta demonstra em seu texto a transposição da subjetividade da esfera social e afetiva para a concretização técnica de seu disco. Na citação a seguir, Luiz Henrique Garcia analisa as características de informalidade e de subjetividade verificadas na produção do “Clube da Esquina”

Isto significa que, em sua própria definição, em sua forma de organização interna, nas práticas dos músicos que o integram, o Clube propôs rupturas em relação às maneiras disponíveis de

articular socialmente a produção cultural. Sua “abertura” implica a disposição de incluir informações estéticas originárias de outros campos artísticos ou de fontes tão diversificadas como a cultura popular do interior de Minas, o *jazz*, o *rock* ou a música latino-americana. Implica também o costume de incluir músicos e poetas de diversas procedências em seus discos e amalgamá-los ao Clube, fazendo com que adotassem sua informalidade e seu impulso criativo. Mais além, ela produziu a crítica das tendências especializantes e exclusivistas, incluindo as vozes de crianças, velhos, contra-regras, amigos, afirmando a música como produção social para além dos “músicos profissionais”. Neste sentido, o Clube permanece aberto a quem “quer chegar”, ou seja, acessível do ponto de vista de uma coletividade que não se limita espacial, social e temporalmente. (*Ibidem*, pp. 22, 23)

Estas características que demarcam a produção do disco TERRA DOS PÁSSAROS e dos álbuns do “Clube da Esquina” podem ser relacionadas com o ambiente contracultural que se firmava no Brasil, principalmente nos anos 1970. Pode-se dizer que neste período se configuraram práticas e atitudes informadas pela contracultura internacional, marcadas pela oposição ao sistema, pela resistência à integração, além da valorização da vida bucólica e comunitária, evidentes nestas produções.

## **2.5 – NUVEM CIGANA**

Vale ressaltar que tanto a produção do “Clube da Esquina” como um todo, quanto a de Toninho Horta isoladamente apresentam características semelhantes à de outras manifestações artísticas que despontaram durante os anos 1970. Embora não tenham assumido de forma programática uma postura artística “marginal”, Milton Nascimento e os artistas ligados ao “Clube” estabeleceram um modo de produção contrário às relações comerciais definidas pelo sistema (HOLLANDA: 2004, p. 107). A condição alternativa destas produções, como mencionamos anteriormente, revelava um aspecto artesanal, espontâneo e ligado ao cotidiano, que coincide com o caráter das manifestações denominadas “marginais”.

Na virada dos anos 1960 para os 1970, ocorreu um processo de descrença aos pressupostos “do engajamento populista e vanguardista” (HOLLANDA: 2004, p.99) e uma desconfiança em relação ao sistema, bem como à esquerda, que culminou na explosão

tropicalista (HOLLANDA: 2004, p. 100). Desenvolveu-se no meio intelectual uma visão crítica em relação à atuação cultural junto ao Estado, à tendência populista e nacionalista das produções artísticas, abrindo-se espaço para a discussão sobre drogas e homossexualismo e gerando um ambiente marcado pela recusa e pela descrença (HOLLANDA: 2004, p. 104). Os setores jovens passaram a mobilizar-se em circuitos marginais, consolidando formas de produções alternativas à “cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas” (HOLLANDA: 2004, p. 107). Estas manifestações atingiram diversos campos da arte como observa Heloísa Buarque de Hollanda, em seu livro *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*:

No teatro aparecem os grupos “não empresariais”, destacando-se o Asdrúbal Trouxe o Trombone; na música popular, os grupos mambembes de *rock*, chorinho, etc.; no cinema surgem as pequenas produções, preferencialmente os filmes em “Super-8” e, em literatura, a produção em livrinhos mimeografados. Todas essas manifestações criam seu próprio circuito - não dependem, portanto, da chancela oficial, seja do Estado ou das empresas privadas - e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas experiências. (HOLLANDA: 2004, p. 107)

Uma das produções que se destacam neste período no campo da literatura é o coletivo “Nuvem Cigana”, que trazia em seus textos poéticos uma linguagem ligada à experiência imediata, ao cotidiano, independente de comprometimentos programáticos (HOLLANDA: 2004, p. 109). Devemos levar em consideração que Ronaldo Bastos e Cafí, membros do “Clube da Esquina”, que tiveram também um importante papel no disco TERRA DOS PÁSSAROS, foram integrantes do grupo “Nuvem Cigana”. Além disso, chamamos a atenção para a presença do poeta Cacaso (Antonio Carlos de Brito), um dos principais representantes da poesia marginal, como letrista no “Clube da Esquina”, e como parceiro de Toninho Horta. Estas convergências evidenciam a complementaridade existente entre as diversas formas de expressão artística que marcavam a cultura jovem dos anos 1970 e contribuem para a compreensão das marcas identitárias da produção de Toninho Horta e de todo o “Clube da Esquina”.

## 2.6 - CONTRATO COM A EMI-ODEON

Com o sucesso da música BEIJO PARTIDO, interpretada por Nana Caymmi na telenovela *Pecado Capital*, da rede Globo, em 1975, e com o êxito de vendagem do álbum MINAS (1975), de Milton Nascimento, no qual este gravou a mesma canção, Toninho Horta adquiriu maior projeção na mídia. Depois de ter finalizado as gravações de seu primeiro disco conseguiu um acordo com a gravadora EMI-Odeon que propôs a gravação de um novo álbum, comprometendo-se a prensar, distribuir e licenciar TERRA DOS PÁSSAROS. Este fato reflete o momento aparentemente conflituoso e ao mesmo tempo de complementaridade que passou a existir entre a produção independente e as grandes gravadoras (DIAS, 2000, p. 129).

Como mencionamos no capítulo anterior, no final dos anos 1970 e no início da década seguinte, despontaram diversas iniciativas autônomas de produções fonográficas, de artistas isolados ou aliados a pequenas empresas, denominadas selos. Estas atitudes surgiram em reação à hegemonia das grandes gravadoras que não absorviam as novas produções, considerando-as investimentos arriscados. No entanto, a partir do final dos anos 1970, o mercado fonográfico passou por uma reestruturação gradativa, alterando sua relação com a produção independente (MULLER, 2005, pp. 39, 40). O desenvolvimento das tecnologias de gravação e a redução de custos destes recursos permitiram que a qualidade do produto final de produções autônomas se equiparasse com o padrão de qualidade previsto pelo mercado (DIAS, 2000, p. 132). No entanto, as pequenas empresas encontravam dificuldades na área de reprodução, marketing e distribuição de seus produtos (*Ibidem*, p. 47). As grandes gravadoras encarregaram-se destas etapas, passando a incorporar a diversidade musical excedente, ao estabelecer associações com artistas ou selos independentes. Este era, também, um meio de controlar a imprevisibilidade do mercado. Desta maneira, as empresas independentes se transformaram em provedoras de produtos acabados às grandes gravadoras (*Ibidem*, p. 132), que encontraram nas produções autônomas uma maneira de testar novos produtos, assumindo investimentos de forma mais segura, como observa Márcia Tosta Dias, em seu livro sobre o desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira (*Ibidem*, p. 129):

A complementaridade pode, então, ser vista das seguintes perspectivas: a indie, ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas majors, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da busca de oportunidades, acaba por testar produtos, mesmo que num espaço restrito, permitindo à major realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes<sup>36</sup>.

Esta aproximação entre grandes gravadoras e produções independentes se concretizou através de contratos de licenciamento, compra de repertório e de catálogo, contratos de distribuição, dentre outras transações (DIAS, 2000, p. 133). A negociação do lançamento do disco TERRA DOS PÁSSAROS se enquadra neste contexto. Como já mencionamos, Toninho Horta, ao conquistar seu lugar no mercado com um contrato para gravar um disco inédito pela gravadora EMI-Odeon, ofereceu, durante as negociações, o disco TERRA DOS PÁSSAROS já acabado. A gravadora decidiu lançá-lo, arcando com a prensagem, o licenciamento e a distribuição. Entretanto, no mesmo ano do lançamento de seu segundo álbum TONINHO HORTA (1980), o artista recebeu uma carta de rescisão da gravadora, que rompia seu contrato com a empresa.

É importante ressaltar que no ano em que TERRA DOS PÁSSAROS foi concluído, 1979, a indústria fonográfica brasileira atingiu números recordes de vendas, decorrentes das estratégias praticadas pelas gravadoras, efetivadas durante os anos 1970. Dentre outros procedimentos, figuram o investimento em artistas de marketing, concebidos, produzidos e promovidos pelas gravadoras como fórmulas de sucesso; o investimento em artistas de catálogo, ligados à MPB, cuja vendagem de discos era regular e garantida, e o investimento na segmentação do mercado (*Ibidem*, p.79). As gravadoras passaram a investir na diversidade de gêneros específicos, como MPB, música regional, música sertaneja, rock, samba, música romântica, como uma estratégia para controlar as imprevisibilidades do mercado, garantindo o alcance e o sucesso de venda de seus produtos. No entanto, a partir de 1980, a queda na vendagem de discos reflete a crise pela qual passava a economia nacional (*Ibidem*, p. 81). Lembramos que em 1979, o general João Batista Figueiredo sucedeu a presidência de Geisel, no mesmo ano em que ocorreu a segunda crise

---

<sup>36</sup> O termo *major* é usado para se referir às grandes gravadoras e *indie*, para se referir às pequenas. Cf. MULLER, 2005, p. 13.

internacional do petróleo. O país passou por um período de recessão durante o governo de Figueiredo, que foi marcado pelo agravamento da crise econômica e, ao mesmo tempo, pelo prosseguimento do processo de abertura, iniciado pelo governo anterior (FAUSTO, 1999, p. 501). O quadro econômico desfavorável afetou diversos setores, dentre os quais destacamos o da indústria de bens de consumo. Neste contexto, a produção do disco TERRA DOS PÁSSAROS, que completava mais de três anos foi concluída e o álbum seria finalmente lançado. A masterização foi feita no “Kendun Studios”, em Burbank, na Califórnia, por John Golden.

No encarte original, consta o ano de 1979 como a data de lançamento do disco. Entretanto, um incidente prorrogou sua estréia para o ano seguinte. Os LPs foram prensados em uma fábrica em São Bernardo do Campo (SP) que sofreu um alagamento devido a uma enchente, que, por sua vez, danificou os discos. TERRA DOS PÁSSAROS teve seu lançamento no mesmo ano do segundo disco do artista, intitulado TONINHO HORTA, em 1980. Subsidiado, desta vez, por uma gravadora multinacional, Horta gravou seu segundo álbum no período de quase três meses, diferentemente de seu disco inaugural, que levou mais de três anos para ser concluído. No segundo álbum, Horta reuniu novamente um considerável número de músicos, incluindo orquestra de cordas, naipes de sopros e percussão. Alguns músicos que gravaram no disco TERRA DOS PÁSSAROS foram convidados para participar de TONINHO HORTA, como Robertinho Silva, Lena Horta, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, Jamil Joanes, Raul de Souza e Rubinho. O renomado guitarrista norte-americano Pat Metheny tocou nas faixas PRATO FEITO (Toninho Horta) e MANOEL, O AUDAZ (Toninho Horta e Fernando Brant). Em agradecimento à ajuda que recebeu de Milton Nascimento para a realização de seu primeiro disco, Toninho dedicou seu segundo álbum ao amigo. Horta destaca a importância de TONINHO HORTA, ao lado de TERRA DOS PÁSSAROS, como representantes de sua obra composta nos anos 1970<sup>37</sup>:

Junto com Terra dos Pássaros, ele fecha um ciclo. São músicas compostas dos anos 70 até 1980. Tem dez anos de composição ali. Vários músicos participaram, muita gente do Clube da Esquina (...). São dois discos em que está registrado um repertório de músicas

---

<sup>37</sup> Depoimento de Toninho Horta concedido ao sítio [www.museudapessoa.net/clube](http://www.museudapessoa.net/clube).

com os parceiros do Clube, o Ronaldo, o Fernando. Registrei minhas influências da bossa nova, os arpejos violonísticos da música erudita, um pouco do barroco mineiro que via nas igrejas quando criança, um pouco de James Taylor, Jimi Hendrix. (...) Esses dois discos retratam a diversidade musical que eu busco.

O disco TERRA DOS PÁSSAROS representa um marco na carreira de Horta por ser seu disco inaugural e por imprimir em seu resultado sonoro o caráter de sua concepção musical e de seu processo criativo, visto que o artista participou de todas as etapas de produção, desde a composição e a execução das músicas, arranjos e regência, até registro de fotos, concepção da capa e mixagem. Nos três anos em que o artista gravou o disco, pôde acrescentar detalhes às músicas, como é possível perceber em quase todas as faixas, nas quais sobrepôs-se tocando mais de um instrumento, como violão, guitarra, baixo elétrico, piano elétrico, órgão, percussão e vocais. A única exceção é a música NO CARNAVAL, na qual toca apenas guitarra e canta.

Em 1984, Toninho Horta e Ronaldo Bastos decidiram criar um selo próprio, chamado “Terra dos Pássaros”, especificamente para o lançamento do álbum homônimo em uma segunda edição<sup>38</sup>. Posteriormente, em 1994, Ronaldo Bastos criou o selo “Dubas” (Dubas Música Ltda) e associado à gravadora “Warner” (Warner Music Brasil Ltda) relançou, em 1995, TERRA DOS PÁSSAROS em sua primeira versão em CD. Nesta edição o disco foi remasterizado, por Alberto Ranelluci, no estúdio “Mondo di Cromo”, em São Paulo. A capa foi modificada, ilustrada por um desenho de pássaros, por uma foto de Toninho, na parte interna do encarte, tocando sua guitarra “Birdland”, no estúdio em Malibu, e por uma foto do céu na contracapa. Depois de mais de cinco anos fora de catálogo o disco foi relançado pela “Dubas”, em associação com o selo “Minas Records”, pertencente a Toninho Horta, e com a gravadora “Universal”, em 2008. A segunda versão em CD retoma a foto original da capa e traz, em tamanho ampliado, a foto de Toninho Horta tocando sua guitarra “Gibson Birdland”, na parte interna do encarte. Na contracapa, aparece uma foto da praia de Malibu (Califórnia, EUA), onde a trajetória da gravação do disco teve seu início.

---

<sup>38</sup> Entrevista de Toninho Horta ao site [http://www.brazmus.com/entv\\_ton3usa.htm](http://www.brazmus.com/entv_ton3usa.htm) visitado em 08/04/09.

Em 1997, Toninho Horta criou um selo de gravação, chamado “Aqui, Oh Records”, título igual ao de uma canção sua e de Fernando Brant, para comercializar no Brasil seu disco SERENADE, que havia sido lançado somente na Coréia.

Vale destacar que, muitas vezes, o surgimento selos ocorre devido à iniciativa do próprio artista que pretende viabilizar seu trabalho, tornando-se um procedimento comum no mercado fonográfico (DIAS, 2000, p. 134). Nestas circunstâncias, Toninho Horta criou três selos: “Terra dos Pássaros” (1984), “Aqui oh Records” (1997) e “Minas Records” (2000).

## **2.7 - MÚSICOS QUE PARTICIPARAM DO DISCO TERRA DOS PÁSSAROS**

Neste item pretendemos articular dados recentemente concedidos por músicos que participaram do disco TERRA DOS PÁSSAROS. O material é constituído por entrevistas e depoimentos escritos, especificamente para este trabalho, que traz comentários e lembranças sobre a gravação. Como se tratam de memórias, muitas delas de caráter afetivo, não são sistemáticas, mas contribuem significativamente para a compreensão do ambiente em que o álbum se concretizou. Observamos que os depoentes compartilhavam vivências em comum, passando por experiências musicais similares e simultâneas. Todos haviam participado em shows e gravado em muitos discos de Milton Nascimento, acompanhavam, também, diversos artistas representativos da música popular brasileira e lançavam-se naquele momento em carreiras autorais. Notamos que muitas idéias apresentadas ao longo do texto confirmam-se através dos depoimentos.

Nivaldo Ornelas, flautista, saxofonista, compositor e arranjador, tocou sax tenor e soprano em AQUELAS COISAS TODAS e sax tenor, em BEIJO PARTIDO. Em ambas as faixas destaca-se por suas improvisações ao sax. Nivaldo atuou ao lado de importantes instrumentistas e compositores, como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti e Milton Nascimento e foi também integrante do conjunto Som Imaginário. O músico destaca o momento profissional pelo qual tanto ele, quanto Toninho Horta, passavam, lançando seus primeiros trabalhos individuais, após um significativo período de atuação ao lado de outros artistas:

A minha participação no álbum 'Terra dos Pássaros' foi bem pequena, mas bastante significativa para mim. Nesta época vínhamos de trabalhos com o Milton Nascimento e o Hermeto Pascoal, e estávamos partindo para a carreira solo. Toninho participou do meu primeiro trabalho (Portal dos Anjos, 1979), que tinha acabado de sair, e eu estava participando do seu disco inicial. O que ficou daquele momento foi a incrível participação de todos. Na verdade foi uma grande manifestação de carinho e amizade pelo nosso irmão Toninho Horta e a sua música, única, incomparável. Por isso 'Terra dos Pássaros' se tornou antológico, um marco na história da música popular brasileira. (Depoimento de Nivaldo ORNELAS, E-Mail, 2009)

O baterista, percussionista e compositor paulistano Zé Eduardo Nazário tocou percussão nas faixas PEDRA DA LUA, AQUELAS COISAS TODAS, FALSO INGLÊS e TERRA DOS PÁSSAROS. O artista, que atuou ao lado de músicos como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, grupo Pau Brasil, Milton Nascimento e Marlui Miranda, destaca sua produção musical ao lado de Toninho Horta, no período em que foi gravado TERRA DOS PÁSSAROS, como no disco IMYRA, TAYRA, IPY, de Taiguara e no álbum CLUBE DA ESQUINA 2. Embora não tenhamos encontrado registros fonográficos, vale ressaltar que Horta integrou o grupo de Hermeto Pascoal aproximadamente entre os anos de 1975 e 1976, junto a Zé Eduardo Nazário. O músico também chama a atenção para as particularidades do processo de gravação do álbum inaugural de Toninho Horta:

Eu já conhecia o Toninho desde 68, 69, quando fizemos alguns trabalhos ao vivo no Rio de Janeiro, depois gravamos o disco do Taiguara ( Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara ) em 1975, onde tivemos a oportunidade de ensaiar e conviver durante um mês antes de entrar no estúdio para a gravação, tocamos juntos também no grupo do Hermeto entre 1975 e 1976, período em que ele realizou alguns concertos como convidado, chegamos a gravar uma sessão no Estúdio Vice Versa em São Paulo com esse grupo, e depois em 1978 participamos das gravações do Clube de Esquina 2, com o Milton Nascimento. Foi aí que o Toninho começou a gravar o Terra dos Pássaros, um trabalho que foi feito "a prestação", pois ele gravou um pouco em São Paulo, no Vice Versa, um pouco em Los Angeles, e em outros estúdios, enfim, o grupo de músicos que participou é muito grande, e se chamou "Orquestra Fantasma", porque praticamente ninguém viu ninguém durante as gravações, foi tudo sendo gravado em "play back", o Toninho andava com os

rolos de fita prá lá e prá cá, me lembro que passaram-se alguns anos até ficar pronto. Deve ter dado um trabalhão, mas no fim ficou excelente. Foi uma honra para mim ter contribuído para a sua realização. (Depoimento de Zé Eduardo NAZÁRIO, E-Mail, 2009)

O baterista e percussionista Robertinho Silva tocou constantemente com Milton Nascimento, foi integrante do grupo Som Imaginário e acompanhou artistas como Gilberto Gil, João Bosco, Chico Buarque, Tom Jobim e João Donato. No disco TERRA DOS PÁSSAROS, destaca-se por sua participação tocando bateria nas canções VIVER DE AMOR e SERENADE. O músico enfatiza em seu depoimento a liberdade da criação artística que teve ao gravar o álbum:

É sempre bom gravar com Toninho Horta. Gosto muito das músicas dele. Quando gravamos pela primeira vez, ele tinha 19 anos. Na gravação de Terra dos Pássaros foi quando tive a oportunidade de descobrir o talento que é “Toninho Horta” como compositor. Essa gravação foi maravilhosa, pois tive toda a liberdade de criação e isso tornou o trabalho muito prazeroso de executar. (Depoimento de Robertinho SILVA, E-Mail, 2009)

O compositor, contrabaixista e produtor musical Novelli tocou baixo elétrico nas canções DONA OLÍMPIA, VIVER DE AMOR, SERENADE, FALSO INGLÊS e BEIJO PARTIDO. Assim como Toninho Horta, Novelli acompanhou Milton Nascimento durante os anos 1970 e atuou ao lado de diversos renomados artistas da música popular brasileira, como Elis Regina, Tom Jobim, Nara Leão, Edu Lobo, Ivan Lins, Chico Buarque, Gonzaguinha, Djavan, dentre outros. Ao falar sobre sua participação no disco TERRA DOS PÁSSAROS, o artista relembra como se deu o início das gravações, nos Estados Unidos, e destaca-o como um importante disco, sucessor da influência bossanovística. Além disso, realça o prestígio musical de Toninho Horta:

Falar sobre “Terra dos Pássaros” é lembrar de belos momentos que passei na Califórnia nos anos 70. Estávamos em Malibu, gravando para a A&M um disco do Milton Nascimento, eu, Robertinho Silva, Toninho, Airto Moreira, Laudir, Herbie Hancock, Wayne Shorter e Raul de Souza, quando houve um intervalo nas gravações, e, se não me engano, Toninho e Ronaldo Bastos (que era o produtor brasileiro do Milton) resolveram aproveitar este tempo e gravar algumas faixas de um futuro disco do Toninho. Assim, começamos,

eu, o Hugo Fattoruso e o George Fattoruso (bateria), juntamente com o Toninho, a gravar este que é um dos grandes discos da fase pós-bossa nova. Como já estava habituado a ouvir o Toninho tocando as suas músicas, foi tranquilo para mim gravar sem problemas. Toninho Horta é um dos grandes músicos do planeta. Guitarra, violão, piano, baixo, canto, composição, arranjos e o que vier não são segredos para este esplêndido músico. Não preciso me estender mais, pois a obra de Toninho fala por si própria (Depoimento de Djair NOVELLI, E-Mail, 2009).

O compositor, arranjador e instrumentista Wagner Tiso, relembra a época em que Toninho Horta gravava o disco TERRA DOS PÁSSAROS, na qual era músico contratado pela gravadora EMI-Odeon, ao lado do conjunto Som Imaginário (Depoimento de Wagner TISO, Telefone, 2009). Diferentemente de Toninho Horta, Wagner Tiso já havia se estabelecido como artista dentro de uma grande gravadora, com contratos para a gravação de discos. O artista recorda as condições de realização do álbum inicial de Toninho Horta como uma batalha, em meio às dificuldades impostas pelo mercado fonográfico naquele período. Ressalta a contribuição fundamental dos músicos que colaboraram para a concretização do disco e destaca-o como um álbum importantíssimo para a música popular brasileira e de extrema beleza, elaborado em um momento em que Toninho Horta já possuía reconhecimento como compositor no meio musical e precisava se firmar como artista solo. Para Tiso, esta atitude motivou toda uma geração, procedente do chamado “Clube da Esquina”, a lançar-se em trabalhos individuais. Além disto, Tiso resgata de sua memória, encontros que teve com Toninho Horta, no Baixo Leblon, Rio de Janeiro, nos quais discutiam idéias sobre o disco, para o qual recebeu o convite para participar, tocando piano e órgão na canção PEDRA DA LUA, órgão em FALSO INGLÊS, piano em TERRA DOS PÁSSAROS e órgão em BEIJO PARTIDO.

## **2.8 - REPERCUSSÃO DO DISCO**

No repertório do álbum TERRA DOS PÁSSAROS apresentam-se algumas das composições mais emblemáticas de Toninho Horta como CÉU DE BRASÍLIA, DIANA, DONA OLÍMPIA, VIVER DE AMOR e BEIJO PARTIDO. Como mencionamos anteriormente, o disco está entre os 300 selecionados no livro *300 discos importantes da música brasileira* (in:

GAVIN, Charles. Co-autores: SOUZA, Tárík de, CALADO, Carlos, DAPIEVE, Arthur. São Paulo: Paz e Terra, 2008). Encontramos poucos registros da época a respeito da repercussão de seu lançamento na mídia. Em um artigo escrito para o jornal “O Globo”, em 1978, a jornalista Ana Maria Bahiana destaca a postura de Toninho Horta e de outros artistas que assumiram produções independentes no final dos anos 1970. O disco estava em fase de produção e Toninho Horta cogitava negociar seu lançamento através de uma gravadora: “Marlui Miranda e Toninho Horta estão no processo, com a perspectiva de vender a fita para uma distribuição “oficial”, via gravadora”. (Publicado no Globo, 28/12/1978 In: BAHIANA, 2006, pp. 321, 322, 323)

No artigo abaixo, de 1980, escrito por Aramis Millarch, para o jornal O Estado do Paraná (MILLARCH, 1980, p. 27), o articulista expõe as dificuldades pelas quais passou Toninho Horta, ao arcar financeiramente com a gravação do disco e o classifica como um dos melhores álbuns lançados naquele ano:

Poucos discos tiveram uma produção tão demorada e difícil como "Terra dos Pássaros", finalmente lançado pela Odeon. Toninho Horta, da chamada "Turma da Esquina", de Milton Nascimento, começou a fazer este elepê em julho de 1976, quando acompanhando Bituca, Novelli, Aírto Moreira e outros aproveitou algumas horas de folga no Paramount Studios, na Califórnia, e registrou suas composições "Terra dos Pássaros" e "Beijo Partido" (esta uma obra prima, que Flora Purim incluiu em seu último elepê). De volta ao Brasil, fez mais algumas faixas acompanhado de músicos da Orquestra Sinfônica de Campinas. Tentando negociar o tape com alguma fábrica, não se apressou: com recursos próprios, e estimulado pelo amigo Ronaldo Bastos, foi fazendo faixa por faixa, em diferentes seções e o resultado é que de todos os discos aparecidos nos últimos meses, este é um dos de maior força e vibração interna. No pequeno texto de contracapa, o próprio Toninho explica este significado histórico do disco, referindo-se por exemplo, a "Diana", que teve uma gravação de 3 anos passados, aproveitada agora. A exemplo de "Louça Fina", de Sueli Costa, também Toninho Horta, mineiro maior talento, justificaria toda uma longa exposição, para se contar, em detalhes, as dificuldades de um violonista-compositor (e cantor) para realçar um trabalho pessoal. Mas as dificuldades compensaram e, desde já, este seu elepê está entre os melhores do ano.

Para uma visão mais aprofunda sobre as particularidades da concepção musical de Toninho Horta, com o enfoque no disco TERRA DOS PÁSSAROS, abordaremos, no capítulo a seguir, as composições do álbum, a partir de análises musicais apoiadas em transcrições, que seguem a forma como as músicas se apresentam nas gravações.

### 3 - ANÁLISES DAS COMPOSIÇÕES DO DISCO TERRA DOS PÁSSAROS

---

Para identificar e compreender as principais características das composições de Toninho Horta utilizamos como principais recursos para análise partituras e gravações das músicas do disco. Em primeira etapa, todas as canções foram analisadas, estabelecendo-se quatro parâmetros essenciais: estrutura formal, progressão harmônica, estrutura melódica e outras considerações. Estes parâmetros seguem o padrão de análise sugerido no livro *Guidelines for Style Analysis* (LARUE, 1970), onde se deve levar em conta os cinco elementos que o autor considera necessários para a análise musical: som, harmonia, melodia, ritmo e dinâmica. Desta forma, traçamos um panorama geral dos procedimentos composicionais utilizados por Horta nas canções analisadas.

Ainda do ponto de vista teórico-metodológico, a dissertação de mestrado de Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, “*Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*”, traz uma contribuição significativa para a realização deste trabalho, tendo em vista que o autor registrou e formalizou procedimentos comuns da prática contemporânea de análise harmônica direcionadas à música popular.

#### 3.1 - FERRAMENTAS ANALÍTICAS

Para o auxílio na compreensão das análises, resumiremos as terminologias e os procedimentos harmônicos mais utilizados nas músicas do disco, tendo como referencial a dissertação de mestrado de Sérgio P. R. Freitas, “*Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*” (FREITAS, 1995).

## 1. Acordes básicos e Cifras<sup>39</sup>

X7M	acorde perfeito maior com sétima maior
X7	acorde perfeito maior com sétima menor
Xm7	acorde perfeito menor com sétima menor
Xm7(b5)	acorde menor com sétima e quinta diminuta
X°	acorde diminuto

## 2. Funções/Graus

### Campo Harmônico Diatônico Maior

Tônica	I7M, III7M, VI7M
Subdominante	II7M, IV7M
Dominante	V7, VII7(b5)

### Campo Harmônico Diatônico Menor

Tônica	Im7, Im(7M), III7M, III7M(#5)
Subdominante	II7M(b5), II7M, IV7M, IV7, VI7M, VII7
Dominante	V7, VII°

## 3. Dominantes:

### Dominante Secundária

acorde maior, com sétima menor que se dirige a um outro grau do Campo Harmônico, que não o primeiro.

### Dominante Estendida

Dominante de uma dominante secundária.

### Dominante Substituta (subV7)

acorde que possui o mesmo intervalo de três tons (trítone) presente no quinto grau da tonalidade, V7. Funciona como outra configuração do V7.

<sup>39</sup> Extensões disponíveis dos acordes: 6ª, 7ª, 9ª, 11ª e 13ª.

#### **V7sus4**

Acorde de quinto grau, V7, no qual suspende-se a terça, substituindo-a pela quarta. Pode funcionar como dominante, ou, quando sucedido pelo V7, insere-se em um processo cadencial de resolução da quarta justa em direção à terça maior do acorde seguinte, funcionando como subdominante.

#### **4. Subdominante**

##### **Subdominante Secundária**

Insere-se em um processo cadencial, no qual é sucedida por uma dominante secundária, dirigindo-se a outro acorde do Campo Harmônico.

##### **Subdominante Estendida**

Insere-se em um processo cadencial, no qual é sucedida por uma dominante estendida, preparando um acorde de quinto grau, V7, secundário.

#### **5. Empréstimo Modal**

Na tonalidade Maior, o empréstimo modal refere-se ao uso de acordes provenientes da tonalidade menor homônima. Na tonalidade menor, refere-se ao uso dos acordes oriundos da tonalidade Maior.

#### **6. Região Mediante**

Acordes da região Mediante são aqueles que estabelecem relações de terça, superior ou inferior, com o primeiro grau da tonalidade.

#### **7. Cadência de Engano**

A Cadência de Engano tradicional ocorre quando a progressão de preparação harmônica encaminha-se ao primeiro grau do Campo Harmônico, de função tônica e resolve-se no sexto grau, que funcionalmente equivale ao primeiro.

## ANÁLISES

### 3.2 - CÉU DE BRASÍLIA

música: Toninho Horta/ letra: Fernando Brant

#### ESTRUTURA FORMAL<sup>40</sup>

A canção CÉU DE BRASÍLIA pode ser dividida em seis partes: **Introdução**, **A**, **A'**, **B**, **C** e **Coda**. Esta última seção é estruturalmente igual à **Introdução**, omitindo-se os quatro compassos iniciais. A canção apresenta-se conforme a seguinte ordem<sup>41</sup>:

- **Introdução**: compassos 1 a 18
- **A**: compassos 19 a 28
- **A**: compassos 29 a 38
- **B**: compassos 39 a 46
- **C**: compassos 47 a 57
- **A'**: compassos 58 a 63
- **C**: compassos 64 a 74
- **Coda**: compassos 75 a 88

#### Forma:

	<b>Intro   A   A   B   C   A'   C   Coda  </b>																
<b>número de compassos:</b>		26		10		10		8		11		6		11		22	

Esta canção possui uma longa **Introdução** instrumental que começa com quatro compassos que antecedem a entrada de seu tema melódico principal. Este tema é constituído por uma frase de quatro compassos somada a outra de seis, completando-se em

<sup>40</sup> As estruturas formais das análises seguem a forma como as composições se apresentam nas gravações do disco TERRA DOS PÁSSAROS.

<sup>41</sup> Ver Apêndice p. 185.



As folhas, os rios, o azul **B**  
Beleza bonita de ver

Nada existe como o azul sem manchas  
Do céu do planalto central  
E o horizonte imenso aberto **C**  
Sugerindo mil direções  
E eu nem quero saber  
Se foi bebedeira louca ou lucidez

A métrica estrutural irregular desta canção sugere um vínculo com o tema da letra: o voo. Vale citar o trecho onde o autor, Fernando Brant, comenta sobre sua concepção:

*“P.V. - Falando em cidades, a melodia de CÉU DE BRASÍLIA é muito elaborada, nada linear. Lembra uma colagem ou um quadro abstrato, com manchas superpostas de diversas cores. Deu muito trabalho para fazer a letra casar com a música?”*

F.B. - A riqueza da música ajuda muito no momento de fazer a letra. Ouvindo a obra-prima do Toninho Horta (...) viajei na magia do som do violão e da voz que vinham do gravador. O título já existia antes da letra e com isso foi fácil percorrer os caminhos que o tema e a melodia indicavam. Era começo de madrugada, momento de boa solidão, e eu adquiri asas para arquitetar o plano de voo do que viria a ser a nossa querida canção CÉU DE BRASÍLIA. A possibilidade de beleza de uma canção parte do princípio que deve haver harmonia, um perfeito casamento entre as palavras e os sons. Penso que essa condição prévia existe em CÉU DE BRASÍLIA.” (VILARA, 2006, pp. 77, 78, grifos meus)<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> P.V. é uma abreviação para Paulo Vilara e F.B., para Fernando Brant.

## PROGRESSÃO HARMÔNICA

A harmonia de CÉU DE BRASÍLIA está diretamente ligada à afinação específica das cordas do violão. Assim como na canção DIANA, o compositor lança mão do recurso da *scordatura*<sup>44</sup>, utilizando uma afinação atípica. A segunda corda, si, é “desafinada” em um tom e meio abaixo, para sol sustenido, gerando, desta forma, um intervalo de segunda menor entre a segunda e a terceira cordas<sup>45</sup>. Através da audição e do acesso a transcrições<sup>46</sup> do violão tocado por Toninho Horta foi possível constatar a presença da nota mi, primeira corda do violão, na montagem de quase todos os acordes. O uso desta corda solta, somado à mudança da afinação, proporcionou acordes de seis vozes, com a presença de intervalos de segundas, maiores e menores, e, em alguns momentos, de *clusters*<sup>47</sup>.

A tonalidade desta canção é Mi Maior e sua harmonia é constituída, principalmente, por acordes diatônicos.

Na **Introdução** e na **Coda** há três acordes não-diatônicos:

1. **Am6/C**. O quarto grau menor, IVm, é um acorde com função subdominante, oriundo do empréstimo modal do Campo Harmônico da tonalidade homônima menor. Sua resolução ocorre no primeiro grau, E9. Sendo assim, é importante ressaltar que a terça menor, dó, e a sexta maior, fá#, do acorde Am6 provocam um intervalo de trítone e, por esta razão, deve-se considerar o movimento resolutivo dessas duas notas em direção à quinta e à tônica do acorde seguinte, E9.

---

<sup>44</sup> A expressão indicada no texto pode ser definida como uma “desafinação” conforme indicado em SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música*: edição concisa. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p. 848. “Scordatura [discordato, discordato] (It., *scordare*, “discordar”). Uma “desafinação” de instrumentos de cordas, especialmente alaúdes e violinos. Foi utilizada pela primeira vez no séc. XVI e esteve em voga entre 1600-1750, mas hoje é recurso raro. A *scordatura* foi usada para ampliar em direção aos graves a extensão do instrumento, através da afinação da corda mais grave um tom abaixo, para facilitar a execução de certas passagens, criar efeitos especiais, aumentar o brilho, ou ainda produzir sonoridades combinadas. Aplicava-se em geral a instrumentos isolados, mas ocasionalmente vários do mesmo conjunto são executados em *scordatura*.”

<sup>45</sup> Esta afinação resulta, da corda mais grave em direção à mais aguda do violão, nas notas: mi – lá – ré – sol – sol# - mi.

<sup>46</sup> Ver Apêndice p. 189.

<sup>47</sup> “**cluster** (Ing. “agrupamento”) Grupo de notas adjacentes que soam simultaneamente (...)”. Cf. SADIE, 1994, p. 204.

2. **G#7(b13)**. Este acorde, com função de dominante estendida, V7/VI, não é resolvido no grau esperado, inserindo-se em uma cadência de engano. Direciona-se em um tom abaixo, ao acorde F#7.

3. **F#7**. V7/V, dominante secundária. Primeiramente, aparece no nono compasso da **Introdução**, em uma cadência de engano, movendo-se em direção ao acorde A7M, IV7M. Já no décimo segundo compasso antecede o grau esperado, B7, quinto grau. Na parte **A**, ocorrem os acordes não-diatônicos:

1. **D7(#11)**. Dominante substituta, subV7/VI, com resolução no sexto grau C#m7. D7 substitui o acorde G#7, dominante secundário de C#m7, pois ambos possuem o mesmo intervalo de tritono (três tons) presente entre a terça maior e a sétima menor.

2. **Bm7 E7(sus4) | Im7/IV V7(sus4)/IV** |: meio de preparação subdominante, dominante de meta secundária. Estes acordes encaminham-se ao quarto grau do Campo Harmônico, A7M.

3. **Bb7(#11)**. subV7/IV, dominante substituta com resolução no quarto grau, A7M. Substitui o acorde E7, V7/IV, dominante secundário.

Na parte **C**, há somente um acorde que não pertence ao Campo Harmônico de Mi Maior:

1. **Gm6**, este acorde aparece em meio a uma seqüência cromática, entre dois acordes menores diatônicos:

| G#m7 | **Gm6** | F#m7 | | IIIIm7 | IIIbm6 (**aproximação cromática**) | IIIm7 |

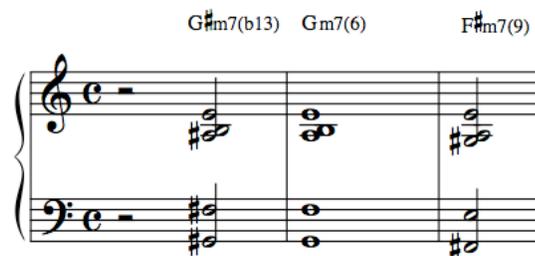


Fig.I.1. Seqüência cromática tocada no violão.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Acordes escritos por Toninho Horta, conforme sua interpretação ao violão.

## ESTRUTURA MELÓDICA

Dentre todas as canções do disco TERRA DOS PÁSSAROS, CÉU DE BRASÍLIA é a que possui a maior extensão melódica, com o âmbito de duas oitavas. Sua melodia é de difícil execução vocal devido à presença de notas não harmônicas que sublinham as extensões dos acordes, e de diversos saltos intervalares ascendentes e descendentes, como quarta aumentada, quinta justa, sexta maior, sétima menor e oitava.



Fig.I.2. Extensão melódica de CÉU DE BRASÍLIA.

Destacamos, também, o uso recorrente de tríades arpejadas (marcadas por uma linha pontilhada). Nos dois primeiros exemplos, as tríades são compostas por extensões dos acordes, já no terceiro exemplo, a tríade é formada por notas consonantes em relação aos acordes:



Fig.I.3. Tríade E (7ª m, 9ª e 11ª), sobre o acorde de F#m7.



Fig.I.4. Tríade de G#(#5) (11ª aumentada, 7ª menor e 9ª), sobre o acorde de D7.



Fig.I.5. Tríade de C#m (3ª, 1ª e 3ª), sobre os acordes E7 e A7M.

## OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Esta canção que inaugura o disco TERRA DOS PÁSSAROS é um *rock progressivo*. Sua fórmula de compasso é quaternária (4/4), porém, tanto na **Introdução**, quanto na **Coda**, esta pulsação é intercalada por compassos 7/8. No arranjo, há a fusão de uma grande orquestra de cordas (orquestra A somada a orquestra B) com guitarra elétrica, baixo elétrico, sintetizador e bateria.

A **Introdução**, que dura mais de um minuto, começa com a dinâmica forte, com a guitarra elétrica em um primeiro plano tocando a melodia com efeito de distorção, enquanto as cordas fazem contracantos que complementam esta melodia principal.

Na parte **A**, a dinâmica decresce, abrindo espaço para a voz acompanhada pelo violão. A dinâmica é sempre crescente e atinge seu clímax na parte **C**, onde há também maior densidade sonora. Como mencionamos anteriormente, a parte **A'** desempenha o papel de um interlúdio instrumental e conta com a inesperada e curta participação de Milton Nascimento. O cantor surge interpretando contracantos em vocalise e em seguida retoma a melodia da parte **C** até seu quarto compasso, encerrando assim sua participação.

CÉU DE BRASÍLIA foi regravada por Toninho Horta nos discos FLÁVIO VENTURINI E TONINHO HORTA – AO VIVO NO CIRCO VOADOR (1989), DURANGO KID (1993) e SOLO AO VIVO (2007)

Ficha Técnica:

violão, guitarras, baixo elétrico e voz: Toninho Horta

voz: Milton Nascimento

flauta: Lena Horta

Arp Odissey: Hugo Fattoruso

bateria: Airto Moreira

orquestração e regência: Toninho Horta

orquestra A (Campinas)<sup>49</sup>

orquestra B (Rio de Janeiro)<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> violinos: Josemar Gonçalves, Bailon Francisco Pinto, Ma Chia Liang, Glória Bertalot, Dalton Ferreira Nunes, Alísio de Mattos, Paulo Tavares, Sérgio Struckel, Antonio Dias, Sérgio Righini, Victor Priante; violas: José Babeto, Diógenes de Araújo, Elazir Martins, José Eduardo, Paulo Simões, Washington de Andrade; cellos: Nelson Marques, Renato Lemos, Cláudio Bertalot, Hélio Magalhães; baixo: Yuri Popoff; oboé: Gilson Barbosa.

<sup>50</sup> violinos: Giancarlo Pareschi, Jorge Faini, Virgílio Arraes Filho, Aizik Geller, Álvaro Vetere, Adolpho Pissarenko, Walter Hack, Carlos Eduardo Hack, Pachoal Perrotta, Wilson Teodoro, Andre Guetta, Luis Carlos Marques; violas: Frederick Stephany, Nelson de Macedo, José Lana, Arlindo Penteadó; cellos: Márcio Mallard, Anna Devos, Watson Clis, Luiz Zamith.

### 3.3 - DIANA

música: Toninho Horta/ letra: Fernando Brant

#### ESTRUTURA FORMAL

A forma desta canção pode ser sumamente dividida em três seções principais: **Introdução**, **A** e **Refrão**. Apesar das semelhanças, as partes subseqüentes, grafadas **A'** e **Refrão'**, apresentam variações que as diferenciam do **A** e do **Refrão**. Os cinco compassos finais da música foram denominados **Coda**. A composição é organizada da seguinte maneira<sup>51</sup>:

- **Introdução**: compassos 1 a 8
- **A**: compassos 9 a 26
- **A'**: compassos 27 a 46
- **Refrão'**: compassos 47 a 52
- **A'**: compassos 27 a 46
- **Refrão**: compassos 53 a 64
- **Refrão'**: compassos 65 a 70
- **Coda**: compassos 71 a 75

#### Forma

<b>Intro</b>   <b>A</b>   <b>A</b>   <b>A</b>   <b>A'</b>   <b>R'</b>   <b>A'</b>   <b>R</b>   <b>R'</b>   <b>Coda</b>
--

número de compassos: 8 | 18 | 18 | 18 | 20 | 6 | 20 | 12 | 6 | 5 |

Ainda que DIANA não siga modelos composicionais na estruturação de sua forma, as seções **A**, **A'**, **Refrão** e **Refrão'** podem ser condensadas em duas partes: **A** e **Refrão**; estas intercalam-se e se repetem, contribuindo para que a audição desta música seja facilmente assimilável. Na **Introdução**, a progressão harmônica tônica – dominante, I – V, repete-se no decorrer de oito compassos. Na parte **A**, a melodia estende-se convencionalmente ao

---

<sup>51</sup> Ver Apêndice p. 191.

longo de dezesseis compassos, no entanto, a seção é concluída somente após a progressão harmônica tônica – dominante, I – V, no décimo oitavo compasso, implicando na irregularidade de sua estrutura formal. A parte **A'**, também irregular, possui a melodia idêntica ao **A** até o décimo sexto compasso e, por sua vez, prolonga-se em quatro compassos a mais em relação a seção anterior, que funcionam como uma transição, tanto para o **Refrão'**, quanto para o **Refrão**. O **Refrão'**, de caráter conclusivo, tem a duração de seis compassos e surge novamente no final da música. No **Refrão**, a organização melódica se dá regularmente em frases de quatro compassos. Com exceção da **Introdução** e do **Refrão**, a estrutura formal de DIANA pode ser considerada irregular.

### PROGRESSÃO HARMÔNICA

O compositor fez uso do recurso designado *scordatura*, mudando em um tom abaixo no violão a afinação da primeira corda, mi, e da sexta corda, mi, para ré em ambas. Assim como na canção CÉU DE BRASÍLIA, o emprego da *scordatura* permitiu ao compositor explorar a sonoridade do instrumento, readaptando o formato dos acordes para esta afinação específica. A harmonia de DIANA é tonal e praticamente todos os seus acordes pertencem ao Campo Harmônico de Ré Maior. Há cinco acordes não diatônicos, destacados em negrito e marcados com asterisco na partitura anexada no Apêndice. São eles:

1. **Am6**: deve-se atentar para a ambigüidade gerada por este acorde. Primeiramente, este pode ser visto como quinto grau menor. Pode também ser redefinido como um acorde de D7(9)/A; neste caso, teria a função de dominante secundária de G7M, quarto grau do Campo Harmônico da tonalidade:



Fig.I.6. Dominante secundário de G7M (IV).

O fato de ser precedido pelo segundo grau do Campo Harmônico, Em7, pode reforçar sua definição como Am6, inserido na Cadência de Engano IIm7 (Em7) –

Vm6 (Am6), resolvendo no IIIIm7 (F#m7). Segundo Sérgio Freitas, a Cadência de Engano tradicional ocorre quando a progressão de preparação harmônica encaminha-se ao primeiro grau do Campo Harmônico, de função tônica e resolve-se no sexto grau, que funcionalmente equivale ao primeiro (FREITAS, 1995, p. 161). Em DIANA, a progressão harmônica da Cadência de Engano é resolvida no terceiro grau que também tem função de tônica, equivalente ao primeiro grau<sup>52</sup>:

IV 7M	IIIIm7	IIm7	Vm6 →	IIIIm7
S	T	S		T

Além disso, através das análises harmônicas das canções do disco TERRA DOS PÁSSAROS, foi possível constatar o emprego recorrente do acorde de quinto grau menor, nas músicas SERENADE e VIVER DE AMOR.

2. **Am7**, aparece como subdominante secundário e é seguido por D7sus4, dominante secundário do quarto grau do Campo Harmônico, G7M.
3. **D7sus4** seguido de **D7**, cujas funções são de subdominante secundário e dominante secundário, resolvendo no quarto grau do Campo Harmônico, G7M. Neste caso, o acorde **sus** assume o papel de subdominante por inserir-se em um processo cadencial, no qual a quarta justa do acorde repousa na terça maior do acorde seguinte. Segundo Sérgio Freitas, o movimento cadencial subdominante + dominante secundários é um meio de preparação de meta secundária, ou seja, que se direciona para um outro grau do Campo Harmônico, que não, o primeiro grau (FREITAS, 1995, p. 69 e 107).
4. **Bb7M**, cuja função é de sexto grau bemol (VIb), subdominante, proveniente do empréstimo modal do Campo Harmônico da tonalidade menor. Sua resolução cromática, ocorre através do movimento de meio tom abaixo, no quinto grau da tonalidade, A7sus4. Seu uso, no A', pode ser considerado uma rearmonização do primeiro compasso da parte A:

<sup>52</sup> Optou-se abreviar o nome das funções: subdominante, como S, dominante, como D e tônica, como T.



Fig.I.7. Primeiro compasso da parte A.

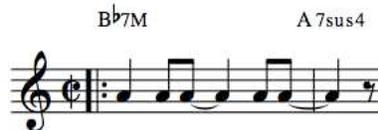


Fig.I.8. Primeiro compasso da parte A'.

5. **C7sus4**, cuja função é de sétimo grau bemol (VIIb), subdominante, oriundo do empréstimo modal do Campo Harmônico menor. É precedido pelo acorde D7sus4, dominante secundário, em um movimento paralelo de um tom descendente e direciona-se, no intervalo de uma quarta justa abaixo, ao quarto grau, G7M.

Outro aspecto relevante sobre a harmonia de DIANA é o uso da progressão IV – III – II → I (S – T – S – T). Esta seqüência de acordes, que acontece diversas vezes durante a música, direciona-se em graus conjuntos descendentes ao primeiro grau do Campo Harmônico, sem passar pelo quinto grau, eliminando, assim, a sensação de tensão/resolução presente na relação dominante – tônica. Destacamos, também, o uso recorrente da décima primeira aumentada no acorde de primeiro grau, D7M, utilizada por Toninho Horta como uma nuance sonora.

Estilisticamente, DIANA pode ser classificada como uma *balada pop*. No repertório de Toninho Horta podemos encontrar canções que se assemelham a esta, tanto pelo estilo, quanto pela concepção harmônica. Alguns exemplos são: DURANGO KID (Toninho Horta/Fernando Brant – disco: MILTON-1970, Milton Nascimento, 1970, EMI-Odeon), MANUEL, O AUDAZ (Toninho Horta/Fernando Brant - disco: BETO GUEDES - DANILO CAYMMI - NOVELLI - TONINHO HORTA, 1973, EMI-Odeon) e LIANA (Toninho Horta/Arnaldo Cruz - disco: MOONSTONE, Toninho Horta, 1989, Verve/Polygram).

## ESTRUTURA MELÓDICA

A melodia de DIANA é praticamente toda composta sobre a escala de Ré Maior. Há apenas duas notas que não pertencem a essa escala: **dó natural**, que recai sobre os acordes D7sus4 e D7 e **fá natural**, que é a nota mais aguda da melodia, quarta justa do acorde C7sus4. Esta nota antecipa a melodia do **Refrão'** ou do **Refrão** ao final do **A'**. As frases melódicas terminam ora em notas consonantes, ora em notas dissonantes em relação aos acordes, neste segundo caso, estas notas destacam extensões presentes nos acordes em que recaem. No **Refrão** há um movimento melódico característico, com arpejos consonantes descendente e ascendente das tríades de Sol Maior e descendente de Lá Maior sobre os acordes de G7M, F#m7 e Em7:



Fig.I.9. Arpejos das tríades.

## OUTRAS CONSIDERAÇÕES

DIANA tem a pulsação binária de 2/2. Ritmicamente sua melodia apresenta antecipações, resultando em uma sensação de instabilidade. Foi gravada pela primeira vez no disco TERRA DOS PÁSSAROS (1980). Curiosamente, começa com a voz de Horta anunciando a primeira “tomada” de sua gravação: “*Diana, primeiro*”. No encarte do disco, Toninho explica que escolheu a primeira versão da gravação da voz, que a princípio, seria provisória, devido a emoção do momento em que a gravou<sup>53</sup>. Foi regravada por Toninho Horta nos discos: DURANGO KID (1993), FROM BELO TO SEOUL - TONINHO HORTA E JACK LEE (1995), SERENADE (1997) e SOLO AO VIVO (2007).

A letra, de Fernando Brant, fala das lembranças sobre uma cachorra que morreu, chamada Diana. Na citação abaixo, o letrista descreve seu processo criativo:

Parto daquilo que conheço, mas falando do que conheço acabo atingindo as pessoas que tiveram experiências semelhantes.

<sup>53</sup> Segundo consta no encarte do disco TERRA DOS PÁSSAROS.

Comunicar-se com pessoas que você nem conhece é um dos grandes prazeres do ofício de letrista: Seu Francisco, Maria Três Filhos, o jipe, a cachorrinha Diana são personagens da minha vida particular, mas todo mundo compreende e participa. (VILARA, 2006, p. 64).

Devemos salientar que tanto DIANA, quanto as músicas NO CARNAVAL, FALSO INGLÊS e VIVER DE AMOR soam abaixo da afinação de 440 Hz no disco TERRA DOS PÁSSAROS.

No arranjo, os instrumentos são introduzidos gradativamente e o ritmo só é estabelecido a partir do segundo **A**, com a entrada da bateria. Destacam-se as sonoridades do trombone dobrando a linha do contrabaixo e do sintetizador analógico *Arp Odyssey*, dobrando a melodia e fazendo contracantos. Ambos aparecem na música, inesperadamente, no final do **A'**, causando um efeito surpresa ao ouvinte.

Ficha Técnica:

violão, guitarra, baixo elétrico e voz: Toninho Horta

piano elétrico e *Arp Odyssey*: Hugo Fattoruso

trombone: Raul de Souza

bateria: George Fattoruso

percussão: Laudir de Oliveira

### 3.4 - DONA OLÍMPIA

música: Toninho Horta/ letra: Ronaldo Bastos

#### ESTRUTURA FORMAL

Esta canção é composta por duas seções: **Introdução** e parte **A**. Os quatro compassos de **Introdução** antecedem a parte **A**, constituída por dezesseis compassos. Esta seção é repetida cinco vezes seguidas, com variações melódicas e rítmicas, sempre respeitando esta métrica. Na quinta exposição do **A**, o volume diminui gradativamente e assim a música termina antes do final desta parte<sup>54</sup>.

- **Introdução:** compassos 1 a 4
- **A:** compassos 5 a 20
- **A:** compassos 5 a 13

#### Forma:

<b>Intro</b>	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>A</b>
--------------	----------	----------	----------	----------	----------

**número de compassos:**      4    | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 |

A forma de DONA OLÍMPIA é regular, assim como a organização fraseológica de sua melodia, que se dá em frases de quatro compassos de duração. Podemos comparar sua estrutura formal à da música PEDRA DA LUA. Ambas possuem uma introdução de quatro compassos seguida de uma curta seção que se repete algumas vezes.

---

<sup>54</sup> Ver Apêndice p. 195.

## PROGRESSÃO HARMÔNICA

A tonalidade desta canção é Mi menor e o uso de acordes diatônicos em sua harmonia é predominante. Há apenas três acordes que não fazem parte do Campo Harmônico de Mi menor:

1. **E7(b9)**: dominante secundário, V7/IV, que resolve em Am7, IVm7.
2. **G#7(#9)**: precede o terceiro grau do Campo Harmônico, G7M, com função tônica, é um subV7/III<sup>55</sup>, dominante. Este acorde substitui o V7/III (D7) pois ambos possuem o mesmo intervalo de trítone (três tons) presente entre a terça maior e a sétima menor.

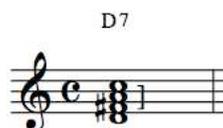


Fig.I.10. Trítone do acorde D7, V7/III - fâ# e do.

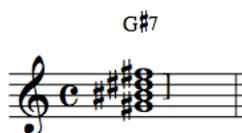


Fig.I.11. Trítone do acorde G#7, subV7/III - si# (enarmonicamente igual a dó) e fâ#.

3. **F#7(11)**: este é um acorde dominante secundário, V7/V. Sua resolução é deceptiva, pois não dirige-se ao acorde esperado, B7, quinto grau, resolvendo no segundo grau do Campo Harmônico, F#m7(b5). O uso da décima primeira, ou quarta justa é pouco comum em acordes maiores com sétima menor. Esta tensão, que aparece também na melodia, provoca um intervalo de segunda menor entre a terça maior e a décima primeira deste acorde:

---

<sup>55</sup> Segundo Sérgio Freitas, deve-se atentar para o uso do termo “substituta” que adjetiva o acorde subV. Este é, na realidade, uma configuração diferente de um mesmo acorde, em uma determinada posição, acrescido de tensões. FREITAS, 1995, p. 65.

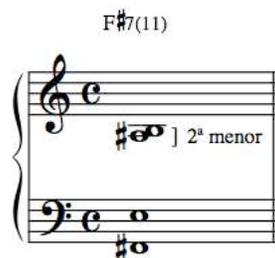


Fig.I.12. Intervalo de segunda menor entre a terça maior e a décima primeira do acorde.

Na **Introdução** e nos oito primeiros compassos da parte **A** de DONA OLÍMPIA acontece o movimento harmônico tônica - subdominante - tônica:

I	I	IV	IV	I	I	IV	IV
Em7	Em7	Am7	Am7	Em7	Em7	Am7	Am7
T	T	S	S	T	T	S	S

Nos dois últimos compassos da parte **A** há uma seqüência de acordes que pode ser vista de duas maneiras:

- 1) | F#m7(b5) Am/G | Am9 B7sus4(b9) | |Im7(b5) IVm | IVm V7sus4(b9)|
- 2) | Am/F# Am/G | Am9 Am/B | - Neste caso, ao invés de estabelecermos as relações entre os acordes e a tonalidade de Mi menor, ressaltamos o acorde de Am que permanece enquanto o baixo percorre um caminho melódico em graus conjuntos ascendentes.



Fig.I.13. Movimento do baixo sob o acorde de Am.

### ESTRUTURA MELÓDICA

A frase melódica dos quatro primeiros compassos da parte **A** é formada por dois motivos que traçam uma linha descendente/ascendente. Esta mesma melodia é repetida nos quatro compassos seguintes:

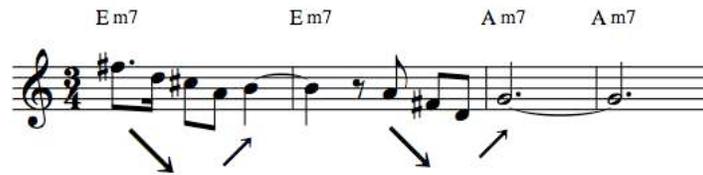


Fig.I.14. Movimento melódico descendente/ascendente.

No último compasso da parte A, há uma melodia que não é tocada na primeira exposição do tema:

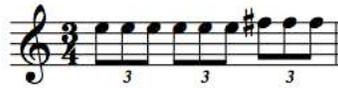


Fig.I.15. Melodia do último compasso do A.

Na gravação do disco CLUBE DA ESQUINA II (Milton Nascimento, 1978), onde DONA OLÍMPIA é gravada com letra, o mesmo acontece no último compasso da parte A devido ao número menor de versos da primeira estrofe; esta possui cinco versos enquanto as demais possuem seis.

No terceiro A, há uma variação melódica, que também ocorre no disco CLUBE DA ESQUINA II, e no quarto A há um improviso de violão de aço, com vocalises ao fundo, funcionando como um *background*.

## OUTRAS CONSIDERAÇÕES

DONA OLÍMPIA é a única canção do disco TERRA DOS PÁSSAROS que possui fórmula de compasso ternária, em 3/4. As demais canções do disco são binárias ou quaternárias. O ritmo é pouco marcado e a interpretação da melodia usufrui de liberdade rítmica. Neste disco é apresentada como música instrumental cantada em vocalize.

Esta canção faz parte da trilha sonora do documentário curta-metragem “Dona Olímpia de Ouro Preto” (1970), do cineasta mineiro Luiz Alberto Sartori. A primeira exposição do tema na gravação do disco TERRA DOS PÁSSAROS, traz para um primeiro plano o depoimento desta personagem que povoou as ruas da cidade de Ouro Preto de 1940

a 1976<sup>56</sup>. Foi gravada no disco CLUBE DA ESQUINA II (Milton Nascimento, 1978) com orquestração e regência de Toninho Horta, que também participou tocando guitarra, piano e cantando. Nesta versão é cantada com a letra de Ronaldo Bastos. Toninho Horta também compôs para a trilha deste documentário as canções AQUELAS COISAS TODAS, SERENADE e IGREJA DO PILAR.

No arranjo a dinâmica tem direção crescente até o quatro A, quando começa a decrescer. A liberdade rítmica faz com que seja difícil definir seu estilo, que ora parece *balada*, ora *rock progressivo*.

Foi regravada por Horta nos discos DURANGO KID II (1995) e SOLO AO VIVO (2007).

#### Ficha Técnica:

violões (cordas de aço), guitarras, órgão, percussão e voz: Toninho Horta

baixo elétrico: Novelli

bateria: Airto Moreira

percussão: Laudir de Oliveira

depoimento: Dona Olímpia de Ouro Preto

---

<sup>56</sup> “Figura folclórica, conhecida em toda a região e também pelos turistas, que a tornaram famosa no exterior, Olympia Angélica de Almeida Cotta nasceu em Santa Rita em 1889 e morreu em Ouro Preto em 1976 (...). Personagem singular, mesmo possuindo referências familiares e condição econômica privilegiada (dizem que foi rica e linda na juventude), aos 40 anos resolveu fazer da rua o seu espaço de vida. Lendária por sua forma de receber os turistas com casos que mostravam sua grande capacidade de imaginação e sensibilidade, Sinhá Olympia misturava dados históricos de várias épocas numa linguagem que demonstrava cultura e educação. Gostava de falar também sobre política e ciência. Retratada por fotógrafos e pintores, tornou-se constante nos periódicos da imprensa nacional e internacional e inspirou músicas de importantes compositores.” Fonte: Programação do Festival de Inverno de Ouro Preto - Fórum das Artes, 2006.

### 3.5 - VIVER DE AMOR

música: Toninho Horta/ letra: Ronaldo Bastos

#### ESTRUTURA FORMAL

Esta canção divide-se em quatro partes: **Introdução**, **A**, **B** e **Interlúdio**. Tanto a **Introdução**, quanto o **Interlúdio** organizam-se dentro da mesma estrutura formal e harmônica da parte **A**. A disposição das partes se dá da seguinte maneira<sup>57</sup>:

- **Introdução**: compassos 1 a 4
- **A**: compassos 5 a 12
- **B**: compassos 13 a 21
- **A**: compassos 5 a 12
- **B**: compassos 13 a 21
- **A**: compassos 22 a 29
- **Interlúdio**: compassos 30 a 37
- **B**: compassos 38 a 46 (improviso de guitarra)
- **A**: compassos 22 a 29
- **Interlúdio**: compassos 30 a 37
- **A**: compassos 47 a 50 (improviso de guitarra)

#### Forma:

<b>Intro</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>Interlúdio</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>Interlúdio</b>	<b>  : A :  </b>
8	8	9	8	9	8	8	9	8	8	: 8 :

#### número de compassos

Nas seções **Introdução**, **A** e **Interlúdio**, que se correspondem formalmente, a métrica do discurso melódico é regular, composta por quatro frases de quatro compassos de duração. Em contrapartida, a parte **B** é composta por três frases de três compassos,

<sup>57</sup> Ver Apêndice p. 196.

resultando em uma estrutura formal irregular de nove compassos. A forma de VIVER DE AMOR pode ser reduzida a duas seções, **A** e **B**, que não seguem uma mesma seqüência. Na gravação do disco TERRA DOS PÁSSAROS, há um improviso de guitarra sobre a parte **B** e posteriormente sobre a parte **A**, que se repete até o final da música.

### PROGRESSÃO HARMÔNICA

A tonalidade de VIVER DE AMOR é Mi menor. Esta região harmônica é também utilizada pelo compositor nas músicas CÉU DE BRASÍLIA (Mi Maior), PEDRA DA LUA (Mi Maior), DONA OLÍMPIA (Mi menor) e BEIJO PARTIDO (Mi menor). Com exceção de NO CARNAVAL e de AQUELAS COISAS TODAS, as demais músicas do disco, DIANA, SERENADE e FALSO INGLÊS, estão na tonalidade de Ré Maior. Encontramos ainda no repertório de Toninho Horta diversas músicas nas tonalidades de Mi Maior ou Mi menor, como AQUI OH (Mi Maior), MANUEL, O AUDAZ (Mi Maior), BONS AMIGOS (Mi Maior), CASO ANTIGO (Mi menor), VENTO (Mi menor), dentre outras. Além da escolha da tonalidade favorecer a região vocal mais adequada ao intérprete, esta pode estar relacionada ao uso do violão como instrumento de composição. As cordas soltas deste instrumento formam um acorde de Mi menor com sétima menor e décima primeira, se tocadas da sexta corda em direção a primeira - mi, lá, ré, sol, si, mi - fazendo com que a tonalidade de Mi, maior ou menor, esteja relacionada com natureza do próprio violão.

Nas partes **Introdução**, **A** e **Interlúdio**, há uma linha melódica tocada pelo contrabaixo que conduz o curso melódico e harmônico:

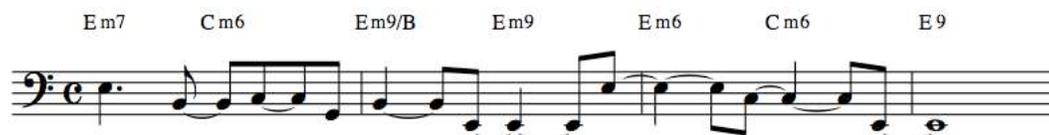


Fig.I.16. Linha melódica do baixo das partes **Introdução**, **A** e **Interlúdio**.

A harmonia das seções **Introdução**, **A** e **Interlúdio** é composta pelos acordes Em7, Em9, Em6 e E9, Im7, Im9, Im6 e I9, com função de tônica. O acorde de **Cm6**, que aparece em meio a estes, deve ser observado com atenção. Segundo Ian Guest, em seu livro

“*Harmonia Método Prático, vol. I*” (GUEST, 2006, p.112 e 113), o acorde menor com sexta pode ser um dominante que substitui o V7(b9 b13). No acorde menor com sexta encontram-se o intervalo de três tons presente no V7(b9 b13), ré# (enarmonicamente igual a mib) e lá, e as notas de tensão dó (b9) e sol (b13). O autor atribui a este acorde o nome de “dominante disfarçado” e ainda ressalta que este não deve ser analisado pelo lugar que ocupa no tom, como um VIbm6 e sim, pela sua intenção.

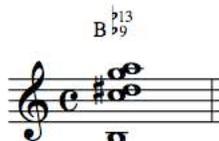


Fig.I.17. V7 (b9 b13) Dominante, na tonalidade de E.

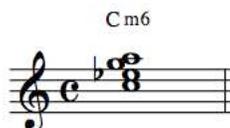


Fig.I.18. Dominante “Disfarçado”, V7 (b9 b13), sem a fundamental.

A parte **B** é marcada pela presença de acordes não-diatônicos:

1. **F#7(13)**: acorde dominante secundário, V7/V, que se direciona ao quinto grau do Campo Harmônico, B7.
2. **G#7(b13)**, subV7/III, este acorde tem função de dominante substituto por possuir o mesmo intervalo de trítone do V7/III, D7. É precedido pelo acorde Am7, quarto grau da tonalidade, subdominante, que é ao mesmo tempo segundo grau de G7M. Está inserido na cadência IIm7/III - subV/III. A resolução esperada no terceiro grau, G7M, não acontece, resultando em uma Cadência de Engano.
3. **| G#m7(b5) C#7(b9) | | IIm7(b5)/II V7/II |**. Estes acordes são respectivamente IIm7(b5)/II, subdominante estendido e V7/II, dominante estendido, pois encaminham-se a F#7sus4, dominante secundário.
4. **| F#7sus4(13) F#m7(b13) | | V7sus/V Vm7/V |**. O primeiro acorde é um dominante secundário, que se direciona ao quinto grau de Mi menor. Em seguida, a terça e a décima terceira movimentam-se no intervalo de meio tom abaixo, gerando o acorde

F#m7(b13), Vm7, que se direciona ao quinto grau, B7. Sua resolução ocorre no acorde B7M.

5. | **B7M** **A#m7(b13)** | **G#m7** ( | I7M VIIIm7 | VIIm7)v. Nesta seqüência, funcionalmente representada por tônica, dominante, tônica, com a duração de dois compassos, o acorde B7M funciona como pivô em relação aos dois acordes seguintes. Trata-se de uma modulação passageira, já que dura um curto período de dois compassos. O acorde A#m7(b13) pode ser visto, também, como um F#9/A#, quinto grau, dominante, já que ambos possuem todas as notas em comum.

### ESTRUTURA MELÓDICA

A melodia de VIVER DE AMOR é difícil de ser cantada, caracterizando-se por saltos, cromatismos e tensões em relação aos acordes. Na parte A, por exemplo, apresenta sucessivamente saltos de quarta aumentada ascendente, quinta justa ascendente, sexta maior ascendente e logo após, uma parte da escala de mi hexafônica. Esta escala é também conhecida pelo nome de escala de tons inteiros, na qual cada nota é separada pelo intervalo de um tom.

Fig.I.19. Melodia da parte A.

### OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Ao lado de DONA OLÍMPIA e AQUELAS COISAS TODAS, VIVER DE AMOR é apresentada no disco TERRA DOS PÁSSAROS como música instrumental. Foi gravada com a letra de Ronaldo Bastos no disco GERAES (Milton Nascimento, 1976), com arranjo para orquestra de cordas de Toninho Horta, que também participou tocando órgão e piano elétrico. A fórmula de compasso desta música é quaternária, 4/4 e seu estilo mescla *rock*, na parte A com *bossa nova*, na parte B.

No arranjo, destaca-se a melodia tocada constantemente pelo contrabaixo nas partes **Introdução**, **A** e **Interlúdio**. O piano mantém o ritmo dos acordes em colcheia na parte **A** e no **B** toca mais livremente. Apesar de haver contrastes entre as partes **A** e **B**, a dinâmica é forte e linear. A voz surge como um novo elemento timbrístico no **Interlúdio**, cantando a melodia em vocalize. Na parte **B** há um contracanto tocado pela guitarra por traz da melodia.

Nesta música abre-se espaço para a improvisação. A guitarra começa a improvisar na parte **B** e no final da música volta improvisando sobre a base harmônica do **A** que se repete até o volume diminuir gradativamente, em *fade out*.

Foi gravada pelo compositor nos discos DURANGO KID II (1995) e SOLO AO VIVO (2007).

Ficha Técnica:

guitarras, piano e voz: Toninho Horta

baixo elétrico: Novelli

bateria: Robertinho Silva

percussão: Laudir de Oliveira

### 3.6 - PEDRA DA LUA

música: Toninho Horta/ letra: Cacaso

#### ESTRUTURA FORMAL

A forma de PEDRA DA LUA é estruturada em **Introdução** e parte **A**. Esta seção é repetida quatro vezes, conforme a quadratura da letra, apresentando algumas variações harmônicas no final da segunda e da quarta exposições, como indicado na seqüência abaixo<sup>58</sup>:

- **Introdução:** compassos 1 a 4
- **A:** compassos 5 a 16
- **A:** compassos 5 a 16 - variações harmônicas: compassos 13 e 14
- **A:** compassos 5 a 16
- **A:** compassos 5 a 16 - variações harmônicas: compassos 13 e 14

#### Forma

número de compassos: 

<b>Intro</b>	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>A</b>
--------------	----------	----------	----------	----------

  
4 |12|12|12|12|

Uma estrutura formal de doze compassos pode ser comumente associada à forma *blues*<sup>59</sup>, caracterizada por peculiaridades harmônicas e por este mesmo número de compassos. Alguns dos elementos essenciais que integram o procedimento harmônico do *blues* são o direcionamento para o quarto grau, no quinto compasso e uma cadência de preparação para a tônica, do nono ao décimo primeiro compassos. No livro *Jazz: theory and practice*, os autores sugerem uma análise, partindo desses elementos fundamentais (número de compassos e movimentos harmônicos característicos mencionados acima) para

---

<sup>58</sup> Ver Apêndice p. 199.

<sup>59</sup> Gênero da música popular norte-americana do século XX. Apesar de sua ser origem incerta, sabe-se que o *blues* é derivado das canções de trabalho dos negros do sul dos Estados Unidos. Em 1900, sua forma característica, constituída por uma estrofe de três versos já havia sido fixada e suas primeiras gravações datam dos anos 1920. Cf. SADIE, 1994, p. 115.

que se reconheça uma determinada música como *blues* (HELLMER e LAWN, 1996, p.168). Sendo assim, a não ser pelo número de compassos, PEDRA DA LUA não apresenta semelhanças com o estilo.

### PROGRESSÃO HARMÔNICA

Esta canção encontra-se na tonalidade de Mi Maior e predomina em sua harmonia o uso de acordes não-diatônicos, ou seja, que não pertencem ao Campo Harmônico da tonalidade. Distinguiremos o emprego destes acordes a partir de suas funções nas progressões em que se inserem.

Desde a **Introdução** até o início da parte **A**, frisamos a sonoridade peculiar produzida pelo acorde E7M(#9)(#11), primeiro grau, com função tônica. Este acorde apresenta alterações singulares, que provocam, em um mesmo acorde, três intervalos conflitantes de sétima maior: fundamental (mi) X sétima maior (ré#), terça maior (sol#) X nona aumentada (sol) e quinta justa (si) X décima primeira aumentada (lá#). O uso da nona aumentada é freqüente em acordes maiores com a sétima menor, dominantes, no caso de PEDRA DA LUA, a nona aumentada incide sobre um acorde maior com a sétima maior, com função tônica. O acorde E7M(#9)(#11) pode, também, ser entendido como uma sobreposição de duas tríades: Eb/E.



Fig.I.20. Tríade de Eb sobre tríade de E.

Na **Introdução**, o acorde E7M(#9)(#11) é repetido no decorrer de quatro compassos. A melodia tocada pelas cordas na **Introdução** foi composta seguindo as alterações do acorde E7M(#9)(#11), apresentando as notas: mi, fá#, sol, sol#, lá#, si, dó# e ré#, que remetem a uma sonoridade oriental.



Fig.I.21. Melodia da **Introdução** tocada sobre o acorde I 7M (#9)(#11).

Na parte **A** ocorrem as seguintes progressões não-diatônicas:

1. | **E7(#9)** | **A7sus4 A7** | ( | **V7/IV** → | **Vsus4/VIIb V7/VIIb** | ) - Nestes dois compassos há uma seqüência de dominantes e subdominante estendidas. O termo “estendido” é utilizado, tanto no acorde subdominante, quanto no dominante, quando estes encaminham-se a um acorde dominante secundário (FREITAS, 1995, pp. 82 e 113). O primeiro acorde, E7, é um quinto grau, V7/IV, com função de dominante estendida pois direciona-se à subdominante estendida A7sus4, V7sus4/VIIb. Este acorde é seguido pela dominante estendida A7, V7/VIIb, resultando em uma progressão subdominante - dominante estendidas. O acorde V7sus4 assume a função de subdominante, por estar inserido em um processo cadencial de resolução da quarta justa em direção à terça maior do acorde seguinte, V7.
2. Do segundo ao quarto compassos da parte **A** é utilizado o recurso de baixo pedal<sup>60</sup> na nota Lá, que confere ao trecho da música uma sensação de suspensão:

<b>A7sus4 A7</b>   <b>F7M(#11)/A</b>   <b>B/A D7M/A</b>
---

3. No terceiro compasso da parte **A** é tocado o acorde **F7M(#11)/A**. Este pode ser considerado um I**b**, proveniente de empréstimo modal do Campo Harmônico menor, com função subdominante. Em alguns registros desta música em partituras encontramos a cifragem deste acorde como Dm6/A. Na transcrição do violão tocado por Toninho Horta, realizada por Douglas Fonseca (FONSECA, 1999, p.47), este acorde foi cifrado Dm6/A, contudo, as notas transcritas nos apontam outras

<sup>60</sup> “Uma nota sustentada ou repetida, geralmente no registro grave, acima ou em torno da qual movimentam-se outras partes.” Cf. SADIE, 1994, p. 708.

possibilidades de cifragem, como F7M(#11)/A, devido a ausência da nota ré, ou Am9(b6).

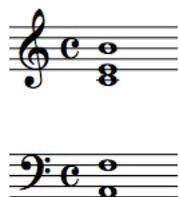


Fig.I.22. Transcrição do acorde F7M(#11)/A.

Apesar de PEDRA DA LUA ser uma composição tonal, devemos considerar o modalismo gerado pelo uso do pedal na nota Lá neste fragmento da música. Desta maneira, os acordes são percebidos através da sonoridade dos modos de que são derivados e não através de suas relações funcionais dentro das progressões harmônicas. Sendo assim, a sonoridade resultante das notas da Fig.I.22. seria derivada do modo Lá Eólio:



Fig.I.23. Modo Lá Eólio.

4. Posteriormente, no quarto compasso da parte **A**, o acorde diatônico B/A, quinto grau, dominante, com a sétima menor no baixo é seguido de um acorde que pode ser duplamente interpretado como **Bm9/A** ou D7M/A. No primeiro caso, é classificado como Vm7, dominante menor e no segundo caso, VIIb7M, subdominante. Optamos por denominá-lo Bm/A, considerando a condução de vozes de um acorde para outro, através do movimento cromático de resolução da terça maior do acorde anterior para a terça menor do acorde em questão: B/A – Bm/A. Todavia, assim como foi exposto no item anterior, podemos levar em conta a sonoridade modal destes acordes, descartando suas relações funcionais. Assim, os modos recorrentes são Lá Lídio e Lá Jônio.



Fig.I.24. Modo Lá Lídio.



Fig.I.25. Modo Lá Jônio.

5. No quinto e sexto compassos da parte **A**, ocorre a progressão **D#m7(b5)** (IIm7(b5)/VI), subdominante secundário, seguido de **G#7** (V7/VI), dominante secundário.
6. O próximo acorde, **G#6(9)**, corresponde a um acorde da região de mediantes superior, com função de tônica, traçando uma relação de terça maior com o primeiro grau da tonalidade. Acorde da região mediantes são definidos como aqueles que mantêm correspondências no intervalo de terça com o primeiro grau do modo Maior (FREITAS, 1995, p. 149). No compasso seguinte, é tocado o acorde Bbm7, enarmonicamente grafado **A#m7**, segundo grau, subdominante do acorde mediantes G#6(9) anterior.

Nos quatro compassos finais da parte **A** dá-se a progressão diatônica:

IIm7	V7sus4 V7	I7M	I7M
<b>S</b>	<b>S</b> <b>D</b>	<b>T</b>	<b>T</b>

Na segunda e na quarta repetições da parte **A** há uma reharmonização da progressão harmônica do quadro acima, onde o IIm7 é substituído por três acordes que caminham cromaticamente: **B7**, V7, dominante, **Bb7**, subV7/IV, dominante secundário e **A7M(#11)**, IV7M, subdominante. O segundo acorde desta seqüência, Bb7, V7 precedido pela abreviação “sub”, é uma substituição do acorde E7, V7, dominante secundário que se direciona a A7M, quarto grau do Campo Harmônico. Bb7 pode substituir E7 por ambos

possuírem o mesmo trítano (sol# e ré, ou láb e ré) e por terem a relação intervalar entre suas fundamentais de um trítano de distância (HELLMER e LAWN, 1996, p.114). A progressão, subdominante – dominante, V7sus4 – V7 do quadro acima, foi substituída por IIm7 – V7, com as mesmas funções da primeira. No quadro abaixo estão descritas as substituições mencionadas acima:

V7	subV7/IV	IV7M	IIm7	V7	I7M	I7M
D	D	S	S	D	T	T

### ESTRUTURA MELÓDICA

Através da análise intervalar da melodia, constatamos um movimento descendente/ascendente que caracteriza a construção dos motivos melódicos de PEDRA DA LUA. Este movimento, que ocorre do segundo ao décimo primeiro compassos da parte A, é constituído por um salto descendente seguido de um salto ascendente, como demonstrado abaixo<sup>61</sup>:



Fig.I.26. Movimento melódico descendente/ascendente.

Ao contrário de DIANA, cuja melodia é composta basicamente sobre as notas da escala da tonalidade, em PEDRA DA LUA prevalece o uso de dissonâncias nas notas de repouso da melodia, enfatizando desta maneira as extensões presentes na harmonia (nona, décima primeira e décima terceira dos acordes). Destacamos, também, o uso da escala de

<sup>61</sup> Os saltos intervalares foram abreviados como: 2M, para segunda maior, 2m, para segunda menor, 3M, para terça maior, 3m, para terça menor, 4J, para quarta justa, 4A, para quarta aumentada e 5J, para quinta justa. As flechas ↗ e ↘ indicam consecutivamente salto ascendente e salto descendente.

Mi pentatônica Maior descendente, começando na terça maior, sol#, tocada nos dois últimos compassos da parte A. Esta escala composta por cinco notas soa consonante sobre a mudança de acordes (E7M(#5) e E7M)



Fig.I.27. Escala de Mi pentatônica maior.

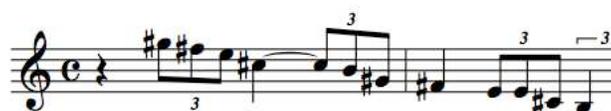


Fig.I.28. Escala de Mi pentatônica Maior descendente.

### OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Apesar de ter sido escrita com a fórmula de compasso 4/4, PEDRA DA LUA pode ser estilisticamente considerada uma canção *bossa nova*, que normalmente seria escrita com a fórmula de compasso 2/4. O violão e o contrabaixo determinam ritmicamente o estilo, tocando continuamente o padrão rítmico descrito abaixo:

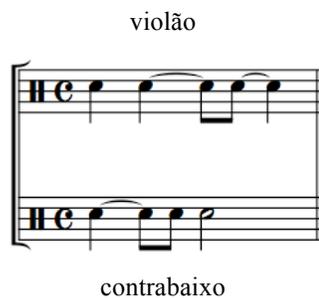


Fig.I.29. Padrão rítmico: *bossa nova*.

No arranjo, destacamos a participação de uma orquestra de cordas, que tem ora a função harmônica, sustentando notas longas, ora função contrapontística. O arranjo de cordas foi escrito e regido por Toninho Horta.

A música PEDRA DA LUA foi regravada pelo compositor nos discos MOONSTONE (1989, Verve/Polygram), que conta com a participação do guitarrista norte-americano Pat Matheny, tocando em duo com Horta, DURANGO KID II (1996, Big World Music) e SOLO AO VIVO (2007, Minas Records).

Ficha Técnica:

violão, guitarra e voz: Toninho Horta

flauta: Mauro Senise

piano e órgão: Wagner Tiso

baixo elétrico: Jamil Joanes

bateria: Airto Moreira

percussão: Zé Eduardo Nazário

orquestração e regência: Toninho Horta

orquestra B (Rio de Janeiro)<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> violinos: Giancarlo Pareschi, Jorge Faini, Virgílio Arraes Filho, Aizik Geller, Álvaro Vetere, Adolpho Pissarenko, Walter Hack, Carlos Eduardo Hack, Pachoal Perrotta, Wilson Teodoro, Andre Guetta, Luis Carlos Marques; violas: Frederick Stephany, Nelson de Macedo, José Lana, Arlindo Penteadó; cellos: Márcio Mallard, Anna Devos, Watson Clis, Luiz Zamith.

### 3.7 - SERENADE

música: Toninho Horta/ letra: Ronaldo Bastos

#### ESTRUTURA FORMAL

A forma de SERENADE é dividida em quatro seções: **Introdução**, **A**, **A'**, **Refrão** e **Interlúdio**. Na primeira exposição da canção estas partes são organizadas em **Introdução**, **A**, **A'**, **Refrão** e **Interlúdio**. Na segunda exposição, esta forma é repetida, com improvisos durante as partes **A** e **A'**, com a diferença de que ao final do **Interlúdio**, o **Refrão** é retomado, repetindo-se duas vezes. Observa-se abaixo a disposição das partes<sup>63</sup>:

- **Introdução**: compassos 1 e 2
- **A**: compassos 3 a 10
- **A'**: compassos 11 a 18
- **Refrão**: compassos 19 a 30
- **Interlúdio**: compassos 31 a 40

#### Forma

<b>Intro</b>	<b>A</b>	<b>A'</b>	<b>Refrão</b>	<b>Interlúdio</b>	<b>Intro</b>	<b>A</b>	<b>A'</b>	<b>Refrão</b>	<b>Interlúdio</b>	<b>Refrão</b>	<b>Refrão</b>
2	8	8	12	10	2	8	8	12	10	12	12

número de compassos

#### PROGRESSÃO HARMÔNICA

As partes **A** e **A'** estão na tonalidade de Ré Maior e, a partir do **Refrão**, há uma modulação distante uma terça menor acima, para a tonalidade de Fá Maior. Esta tonalidade permanece até o final do **Interlúdio**. Assim como na música DIANA, a harmonia de SERENADE parte das relações acordais dos Campos Harmônicos das duas tonalidades, Ré Maior e Fá Maior, utilizando poucos acordes não-diatônicos, conforme indicados abaixo:

1. Os acordes da **Introdução**: **Dm7**, **Bb7M/D**, não pertencem ao Campo Harmônico da tonalidade da parte **A** (Ré Maior), e soam, neste primeiro momento da música,

<sup>63</sup> Ver Apêndice p. 200.

como acordes de empréstimo modal, Im7, com função de tônica e VIb, com função subdominante. Quando a **Introdução** é reiterada após o final do **Interlúdio**, esses acordes ganham novo sentido, integrando o Campo Harmônico de Fá Maior, sendo consecutivamente, neste caso, VIIm7 e IV7M, ambos com função subdominante.

2. **F#7** é o acorde que antecede o início das partes **A** e **A'**. É um acorde dominante secundário, V/VI, que resolve no VIIm7 do Campo Harmônico de Ré Maior.
3. No final das partes **A** e **A'**, há uma seqüência harmônica que caminha em movimento cromático descendente, da qual destaca-se o acorde não-diatônico **Am/C**, Vm, quinto grau menor, que se direciona ao acorde B7, V/VIb, dominante. Ainda nesta seqüência no final da parte **A**, surge novamente o acorde **Bb7M**, VIb, subdominante, derivado de empréstimo modal do Campo Harmônico menor.
4. O último acorde não-diatônico desta canção é **C7sus4**, que funciona como uma ponte modulatória entre as parte **A'** e **Refrão**. No Campo Harmônico de Ré Maior este acorde é um VIIb7sus4, com função de subdominante, originário do empréstimo modal da tonalidade menor. Ao mesmo tempo, este é um acorde de preparação, quinto grau, com função de dominante, que se direciona ao primeiro grau da Tonalidade de Fá Maior. Portanto, a maneira mais adequada de classificá-lo é como um acorde V7sus/I, já que firma a relação de tensão/resolução presente na cadência dominante - tônica.

A ocorrência de acordes não-diatônicos se dá apenas nas partes **A** e **A'**. Todos os acordes do **Refrão** e do **Interlúdio** fazem parte do Campo Harmônico de Fá Maior.

Em SERENADE destacamos, também, o movimento melódico da linha de baixo proporcionado pelas inversões dos acordes, na parte **A**:

### Parte A

| **Bm7** Bm7/A | **G6** **F#m7** | **Em7** A7sus4 | Em7 A7sus4 | **D7M** A/C# | Am/C **B7** | **Bb7M** | **A7sus4** |

movimento descendente diatônico até Em7

movimento descendente cromático

## ESTRUTURA MELÓDICA

Do mesmo modo como acontece em DIANA, a construção melódica de SERENADE é diatônica; nas partes **A** e **A'**, a melodia é baseada na escala da tonalidade de Ré Maior e no **Refrão** e no **Interlúdio**, na escala da tonalidade de Fá Maior. Em toda a extensão da música há apenas uma nota não-diatônica, dó natural, nas partes **A** e **A'**; esta nota consonante recai sobre o acorde Am/C.

Salientamos o desenho melódico que caracteriza a melodia do **Refrão**, no qual, a cada repetição, acrescenta-se duas novas notas em relação ao motivo anterior:



Fig.I.30. 1º- Primeiro motivo melódico do **Refrão**.



Fig.I.31. 2º- Primeiro motivo somado às notas fã e lá.



Fig.I.32. 3º Primeiro motivo somado às notas fã, lá, dó e ré.

## OUTRAS CONSIDERAÇÕES

SERENADE é uma canção *pop*, dançante, que conta com a participação do conjunto vocal “Boca Livre”. Sua fórmula de compasso é de 4/4 e, assim como em todas as canções do disco TERRA DOS PÁSSAROS, Toninho Horta lança mão de antecipações rítmicas, causando um efeito de instabilidade.

No arranjo destaca-se a guitarra ritmada e a sonoridade do sintetizador analógico “minimoog”, que surge na música a partir do primeiro **Refrão**, juntamente com a bateria. No improviso de “minimoog”, nas partes **A** e **A'**, há um “*background*” cantado pelo “Boca Livre”. O conjunto vocal continua até o final da música cantando vocalises e trechos da melodia.

O **Interlúdio** desta canção assemelha-se ao Interlúdio de NADA SERÁ COMO ANTES,

música de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, gravada no disco CLUBE DA ESQUINA (1972), que conta com a participação de Toninho Horta ao contrabaixo. Ambas estão na mesma região harmônica e possuem mesmo ritmo de mudança de acordes.



Fig.I.33. Interlúdio de NADA SERÁ COMO ANTES.



Fig.I.34. Interlúdio de SERENADE.

SERENADE foi gravada por Toninho Horta nos discos: DURANGO KID (1993), FROM BELO TO SEOUL - TONINHO HORTA E JACK LEE (1995), SERENADE (1997, Aqui Oh, Records). e SOLO AO VIVO (2007). Nestes dois últimos discos é apresentada em versão instrumental, com rearmonizações e modificações melódicas.

#### Ficha Técnica:

violão, guitarra e voz: Toninho Horta

flauta: Lena Horta

piano elétrico e mini moog: Hugo Fattoruso

baixo elétrico: Novelli

bateria: Robertinho Silva

percussão: Hugo Fattoruso e Novelli

vocal: Boca Livre (Maurício Maestro, David Tygel, José Renato e Cláudio Nucci)

### 3.8 - AQUELAS COISAS TODAS

música: Toninho Horta

#### ESTRUTURA FORMAL

A forma desta música divide-se nas partes: **Introdução**, **A**, **A'**, **Coda** e **Vamp**<sup>64</sup>, onde ocorrem os improvisos. Antes da **Introdução** há um improviso, livre de forma, de piano elétrico dialogando com o saxofone, com efeitos sonoros na percussão.<sup>65</sup>

- **Introdução:** compassos 1 a 4
- **A:** compassos 5 a 20
- **A':** compassos 5 a 26
- **A:** compassos 5 a 20
- **A':** compassos 5 a 26
- **Coda:** compassos 27 a 37
- **Vamp:** compassos 38 a 41

#### Forma:

<b>Intro</b>	<b>A</b>	<b>A'</b>	<b>A</b>	<b>A'</b>	<b>Coda</b>	<b>  : Vamp :  </b>
número de compassos:	4	16   20	16   20	11	: 4	:

A parte **A** é organizada regularmente em frases melódicas de quatro compassos de duração. Na parte **A'** essa regularidade é quebrada pelas duas frases finais que duram respectivamente seis e dois compassos. Esta forma é repetida durante o improviso de piano elétrico, na parte **A** e com a volta do tema no **A'**. Na **Coda**, repetem-se os seis últimos compassos do **A'**; esta seção conduz ao **Vamp**, que consiste em uma base harmônica de três

<sup>64</sup> “**vamp** (Ing., “acompanhar de improviso”) Verbo que significa improvisar o acompanhamento simples de um solo vocal ou instrumental. Na música popular, a instrução “vamp till ready” (“improvisar até estar pronto”) indica que uma passagem simples e curta deve ser repetida pelo acompanhante até o solista estar pronto para começar” Cf. SADIE, 1994, p. 978.

<sup>65</sup> Ver Apêndice p. 202.

acordes que se repetem durante os improvisos de piano elétrico, trombone, saxofone alto e guitarra. A música termina com o volume diminuindo gradativamente, em *fade out*.

### PROGRESSÃO HARMÔNICA

A **Introdução** e os cinco primeiros compassos da parte **A** apresentam um baixo pedal na nota Mi. Na harmonia deste trecho destaca-se um movimento de condução de vozes cromático que altera o modo de cada acorde. Este movimento tem início na quarta justa do primeiro acorde E7sus4, que descende em seguida meio tom para a terça maior do acorde subsequente E7. Por sua vez, a terça maior de E7 descende meio tom e o acorde passa a ser um Em7. Por fim, a terça menor deste acorde ascende meio tom, tornando-se um E7 novamente.

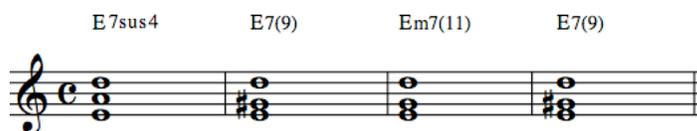


Fig.I.35. Movimento cromático da voz intermediária.

A tonalidade de AQUELAS COISAS TODAS é Lá Maior até o décimo segundo compasso. A partir da segunda metade da parte **A** ocorre uma modulação para a tonalidade de Sol Maior. No *Vamp* a harmonia transita para a tonalidade de Lá menor. Nesta música o uso de acordes não-diatônicos se dá principalmente em meios de preparação subdominante – dominante secundárias:

1. | Am7 D7sus4 D7 | | IIm7/VIIb V7sus4/VIIb V7/VIIb |. Estes acordes situam-se no décimo segundo compasso da parte **A**, que é o momento em que ocorre a transição para a tonalidade de Sol Maior. Portanto, podem ser ao mesmo tempo IIm7/I, V7sus4/I e V7/I. Estão inseridos em um meio de preparação subdominante – dominante secundárias, que se direciona ao acorde G7M. Este, na tonalidade Lá Maior, é um sétimo grau bemol, maior com sétima maior, e após a modulação passa a ser o primeiro grau. O acorde de D7sus4 desempenha a função de subdominante, já que ocorre a resolução da quarta justa em direção à terça maior do acorde

seguinte, D7. Segundo Ian Guest, em uma modulação, os acordes não-diatônicos familiares ao novo tom funcionam como uma ponte entre as duas tonalidades. O autor os denomina *acordes comuns* ou *acordes pivôs* entre os tons (GUEST, 2006, p. 93).

2. | Em7 Em(7M) | A7(#11) | A7(#11) | Am7 | D7sus4 D7 | | IIm7/V IIm(7M)/V | V7/V | V7/V | IIm7 | V7 |. Nestes dois compassos ocorre o meio de preparação subdominante – dominante secundárias, segundo e quinto graus de D7, V7, do Campo Harmônico de Sol Maior. Sua resolução no quinto grau é entremeada pelo acorde Am7, segundo grau, subdominante. Nesta situação, Am7 é um acorde “interpolado”. Sérgio Freitas utiliza-se coloquialmente deste termo para referir-se ao acorde de segundo grau, subdominante que se localiza entre dois acordes de quinto grau; o segundo grau é precedido por uma dominante estendida ou secundária e resolve em um dominante com função secundária ou principal, quinto grau do Campo Harmônico<sup>66</sup>.
3. **Db7**. Este acorde tem a função de dominante substituta, subV7/IV, ocupando o lugar do V7/IV, G7, já que ambos possuem o mesmo de intervalo de três tons entre a terça maior e a sétima menor. Sua resolução ocorre no quarto grau, C7M.
4. | Bm7 | E7sus4 E7(b9) | | IIm7/II | V7sus4/II V7/II |. Os acordes desta seqüência integram o meio de preparação subdominante – dominante secundárias, que se direcionam ao segundo grau do Campo Harmônico, Am7. O acorde E7sus4 desempenha o papel de subdominante secundária, visto que ocorre a resolução da quarta justa em direção à terça do acorde seguinte, E7.

## ESTRUTURA MELÓDICA

A melodia de AQUELAS COISAS TODAS é caracterizada por antecipações rítmicas de notas dos acordes subseqüentes. Esse recurso é muito utilizado por Toninho Horta em todas

---

<sup>66</sup> “Essa preparação que salta o acorde imediatamente subseqüente e se direciona para o segundo acorde subseqüente, redundando então na aparição intermediária de um acorde “II” de função S, que se posiciona entre dois pólos dominantes: entre um V7 de função D Estendida ou Secundária, e sua resolução em um outro V7 de função D Secundária ou Principal. Esse acorde interposto de “II” de função S é designado coloquialmente aqui de acorde “interpolado”. FREITAS, 1995, p. 114.

as músicas do disco TERRA DOS PÁSSAROS. O compositor explorou o uso de notas longas que permanecem enquanto os acordes se movem, fazendo com que esta nota apresente novas nuances sonoras, conforme o exemplo abaixo:

A 7(#11)      A 7(#11) A m7 D7      G7M      Db7      C7M

9a      9a      9a      13a      3a M      7a m      7a M

Fig.I.36. Nota si da melodia sobre a mudança de acordes nas partes A e A'.

Mais adiante na música, o mesmo acontece porém, desta vez, um mesmo motivo melódico (marcado com a linha pontilhada) se repete sobre diferentes acordes:

E7(9)      Am7      D7sus4      D7      Bm7

5a J      11a      9a      9a      1a      13a      11a      3a m      1a

Fig.I.37. Repetição do mesmo motivo melódico sobre diferentes acordes.

## OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Esta é a única música do disco instrumental. Tanto DONA OLÍMPIA, quanto VIVER DE AMOR possuem letra apesar de terem sido gravadas como músicas instrumentais no álbum TERRA DOS PÁSSAROS. Sua fórmula de compasso é quaternária (4/4), no entanto, poderia ter sido escrita em pulsação binária, já que trata-se de um *samba*. Notamos que nas partituras de *samba* ou *bossa nova* escritas por Toninho Horta, o autor aplica a fórmula de compasso quaternária.

No arranjo deste *samba instrumental*, os instrumentos entram aos poucos, criando interesse e chamando a atenção do ouvinte. A bateria entra somente no A' e o saxofone tenor, tocado por Nivaldo Ornelas, encarrega-se do tema. As cordas tocam apenas durante o improviso de piano elétrico, em um segundo plano, fazendo o *background*. Ao final da música abre-se maior espaço para improvisos.

Toninho Horta regravou esta música em seus discos LIVE IN MOSCOW (1992) e DURANGO KID II (1995).

Ficha Técnica:

violão, guitarras, voz: Toninho Horta

baixo acústico: Luis Alves

piano elétrico: Hugo Fattoruso

bateria: Rubinho

sax tenor e soprano: Nivaldo Ornelas

trombone: Raul de Souza

caxixi: Georgiana de Moraes

percussão: Zé Eduardo Nazário

orquestração e regência: Toninho Horta

Orquestra B (Rio de Janeiro)

### 3.9 - FALSO INGLÊS

música: Toninho Horta/ letra: Fernando Brant

#### ESTRUTURA FORMAL

Esta canção é dividida em quatro seções diferentes: **Introdução**, **A**, **B** e **C**. A **Introdução** é estruturalmente igual ao **A** e aparece novamente ao longo da música como uma ponte instrumental entre as partes **B** e **C**. O **A** é tocado apenas uma vez no início da música, após a **Introdução**. A parte **B**, quando precedida pelo **C**, é apresentada até a sua metade. A forma é organizada da seguinte maneira na partitura<sup>67</sup>:

- **Introdução**: compassos 1 a 4
- **A**: compassos 5 a 12
- **B**: compassos 13 a 20
- **C**: compassos 21 a 27
- $\frac{1}{2}$  **B**: compassos 28 a 31
- **Introdução**: compassos 32 a 35
- **Introdução**: compassos 36 a 39
- **C**: compassos 40 a 46
- $\frac{1}{2}$  **B**: compassos 47 a 50
- **B**: compassos 51 a 58
- **Introdução**: compassos 36 a 39
- **C**: compassos 40 a 46
- **B**: compassos 47 a 54
- **Introdução**: compassos 59 a 62
- **Introdução**: compassos 59 a 62

#### Forma:

<b>Intro   A   B   C   <math>\frac{1}{2}</math> B   Intro   Intro   C   <math>\frac{1}{2}</math> B   B   Intro   C   B   Intro   Intro  </b>
--

---

<sup>67</sup> Ver Apêndice p. 204.

4 | 8 | 8 | 7 | 4 | 4 | 4 | 7 | 4 | 8 | 4 | 7 | 8 | 4 | 4 |

### número de compassos

É importante ressaltar que o compositor transforma a parte **B** em refrão, ao cantar a letra em “falso inglês”. A melodia e a divisão de compassos são mantidas, alterando-se apenas a letra. No entanto, por repetir-se diversas vezes ao longo da canção desta maneira podemos considerá-la, ao invés de **B**, **Refrão**. Sendo assim, a forma poderia também ser dividida do seguinte modo:

<b>Intro</b>   <b>A</b>   <b>B</b>   <b>C</b>   $\frac{1}{2}$ <b>B</b>   <b>Intro</b>   <b>Intro</b>   <b>C</b>   $\frac{1}{2}$ <b>B</b>   <b>Refrão</b>   <b>Intro</b>   <b>C</b>   <b>Refrão</b>   <b>Intro</b>   <b>Intro</b>
--

A **Introdução**, a parte **A** e o **B** possuem a estrutura formal regular, com frases de quatro compassos de duração. Apenas a parte **C** desta canção é irregular, apresentando uma frase de três compassos seguida de outra de quatro compassos.

Assim como na música DIANA, as seções que constituem FALSO INGLÊS intercalam-se e se repetem diversas vezes, fazendo com que seja acessível e de fácil memorização para o ouvinte.

### PROGRESSÃO HARMÔNICA

A tonalidade desta canção é Ré Maior e não há modulações. Na **Introdução** e na parte **A** há somente dois acordes não-diatônicos que reincidem diversas vezes. São eles: **C7sus4** e **C7(#11)**, **VIIb7sus4** e **VIIb7**, procedentes do empréstimo modal do Campo Harmônico de Ré menor, ambos com função subdominante. Estes acordes inserem-se do segundo ao quarto compassos das partes **A** e **Introdução**, na mesma progressão harmônica, da qual ressaltamos o movimento ascendente/descendente do baixo - si - dó - ré - dó - si - dó:

<b>G/B</b> <b>C7sus4</b> <b>C7(#11)</b>   <b>D</b> <b>C7sus4</b>   <b>Bm7</b> <b>C7sus4</b>
<b>IV</b> <b>VIIb7sus4</b> <b>VIIb7</b>   <b>I</b> <b>VIIb7sus4</b>   <b>VIIm7</b> <b>VIIb7sus4</b>

Na parte **B** há este mesmo movimento harmônico, porém, desta vez, sem a presença do acorde C7(#11). Na parte **A**, este acorde recai sobre a nota fá#, décima primeira aumentada em relação ao acorde; já na parte **B**, esta nota não ocorre na melodia e há somente o acorde não-diatônico C7sus4:

$$\begin{array}{l} | \underline{G/B \ C7sus4} \ | \underline{D \ C7sus4} \ | \underline{Bm7 \ C7sus4} \ | \\ | \underline{IV \ VIIb7sus4} \ | \underline{I \ VIIb7sus4} \ | \underline{VI m7 \ VIIb7sus4} \ | \end{array}$$

Deve-se observar que a harmonia das partes **Introdução**, **A** e **B** é praticamente a mesma, não havendo diferenças significativas entre estas. O que as difere são dois acordes presentes no **A** e na **Introdução** - D/A e C7(#11) - que não se encontram no **B**. A principal diferença entre estas seções é a melodia.

No primeiro compasso da parte **C** há o uso de um acorde diminuto como dominante do acorde seguinte. Segundo Sérgio Freitas, o diminuto pode ser visto como um quinto grau sem a fundamental, com sétima e nona menor (FREITAS, 1995, p. 54):



Fig.I.38. Dominante secundário do sexto grau.

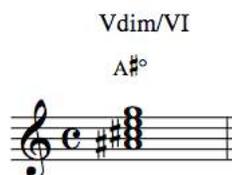


Fig.I.39. Acorde diminuto como dominante secundário do sexto grau.

A progressão harmônica da parte **C** é marcada pela presença de acordes não-diatônicos a partir de seu segundo compasso:

1. | G#m7(b5) A#° | | VI m7(b5)/VI VII°/VI |: Estes acordes traçam relação com Si menor, relativo menor e sexto grau da tonalidade de Ré Maior. A partir da construção dos acordes sobre o Campo Harmônico das escalas de Si menor

melódica e Si menor harmônica, encontramos estes dois acordes respectivamente como sexto grau e sétimo grau.

2. | **C7M(#11) B7sus4(b9) B7(b9)** | | VIIb7M V7sus4/II V7/II |: Do terceiro ao quinto compassos da parte C acontece esta seqüência de acordes tocada no ritmo abaixo:

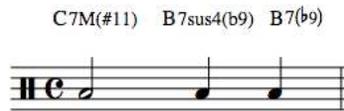


Fig.I.40. Ritmo harmônio na parte C.

No compasso seguinte ocorre praticamente a mesma seqüência, desta vez, sem o acorde B7(b9) e com outro ritmo harmônico:

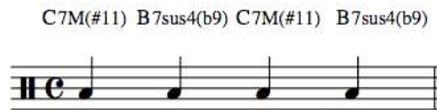


Fig.I.41. Ritmo harmônico na parte C.

O acorde C7M(#11) pode ser considerado um VIIb7M que provém do empréstimo modal da tonalidade homônima menor. Os acordes B7sus4(b9) e B7(b9) podem ser classificados como subdominante e dominante secundárias do segundo grau, V7sus4/II e V7/II, ao mesmo tempo em que desempenham um efeito sonoro de cromatismo, tanto no baixo que alterna-se entre as notas dó e si, quanto no violão tocado na gravação que destaca as notas mi e ré#.

3. O movimento cromático dos compassos anteriores (C7M(#11) e B7sus4(b9)) é concluído no último compasso da parte C, na resolução também cromática no acorde **Bb7M(#11)**, VIb7M, oriundo do empréstimo modal da tonalidade menor que, por sua vez, direciona-se novamente no intervalo de meio tom abaixo, ao acorde A7sus4(b9), quinto grau sus do Campo Harmônico de Ré Maior. Temos, portanto, o movimento cromático descendente dó - si - sib - lá:

| C7M(#11) B7sus4(b9) | Bb7M(#11) A7sus4(b9) |

### ESTRUTURA MELÓDICA

Como citamos anteriormente, a melodia de FALSO INGLÊS apresenta frases regulares, de quatro compassos de duração, exceto na parte C, onde há uma frase de três compassos. Nesta canção, há saltos curtos entre as notas e muitas vezes a melodia caminha em graus conjuntos; o maior salto intervalar é de sexta maior. É predominante o uso de tensões que ressaltam as extensões dos acordes na melodia.

Cada uma de suas partes é caracterizada por um movimento melódico peculiar:

- A **Introdução** e a parte **A** possuem a mesma melodia, caracterizada por uma descida em graus conjuntos, seguida de três intervalos de segunda menor, o primeiro ascendente, o segundo descendente e o terceiro ascendente:



Fig.I.42. Melodia da **Introdução** e da parte **A**.

- Os três motivos melódicos da parte **B** apresentam o mesmo movimento descendente/ascendente; o motivo final termina em movimento descendente:



Fig.I.43. Melodia da parte **B**.

- Na parte **C** há um padrão melódico, composto por um intervalo de segunda (maior, ou menor) ascendente, seguido de uma terça (maior, ou menor) descendente, que ocorre no primeiro e no segundo compassos e, posteriormente, no sexto compasso:



Fig.I.44. Padrão melódico da parte C (primeiro e segundo compassos).



Fig.I.45. Padrão melódico da parte C (sexto compasso).

### OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Esta é uma canção *pop*, com fórmula de compasso quaternária. A letra de Fernando Brant é um relato cômico em primeira pessoa, sobre o gosto pela música estrangeira, citando nomes como Paul Anka, Ray Charles, Bob Dylan e Beatles. O personagem, que não entende o idioma inglês, inventa sua própria maneira de cantar imitando a sonoridade desta língua. Deste modo, no final da música, Toninho Horta canta de maneira espirituosa neste idioma inventado.

No arranjo, a dinâmica é linear, havendo maior contraste na parte C, devido a ausência da bateria, que deixa de conduzir e apenas marca a pulsação. A **Introdução** desempenha o papel de ponte instrumental e é tocada diversas vezes durante a música. Vale destacar o acompanhamento do violão marcado pela atividade rítmica intensa e constante. A guitarra improvisa por traz da melodia, fazendo contracantos e no final da música há um improviso de guitarra dobrado com a voz. Esta canção foi regravada por Toninho Horta nos discos DURANGO KID II (1995) e SOLO AO VIVO (2007).

#### Ficha Técnica:

violão, guitarras e voz: Toninho Horta

vocal: Lena Horta e Glória Bertalot

órgão: Wagner Tiso

baixo elétrico: Novelli

bateria: Airto Moreira

percussão: Zé Eduardo Nazário

### 3.10 - TERRA DOS PÁSSAROS

música: Toninho Horta

#### ESTRUTURA FORMAL

Esta música, cujo título dá nome ao disco, exerce a função de abertura instrumental da música BEIJO PARTIDO<sup>68</sup>. Estrutura-se em uma só parte, ao longo de doze compassos e é tocada *ad libitum*<sup>69</sup>.

- **A:** compassos 1 a 12

**Forma:**

|A|

**número de compassos:** |12|

#### PROGRESSÃO HARMÔNICA

O caráter modulante desta composição conduziu a análise para uma divisão em trechos, considerando a direção harmônica. Segmentamos os alvos da harmonia em cinco tonalidades: Mi Maior, Sol Maior, Mi Maior, Dó Maior e Mib Maior. Desta maneira, observamos a relação intervalar entre estas tonalidades, verificando que as modulações sempre ocorrem no intervalo de terça. Estas mudanças harmônicas podem, portanto, ser tratadas como relações inseridas nas regiões de Mediantes<sup>70</sup>.

1. Considerando a tonalidade dos três primeiros compassos Mi Maior, o caminho percorrido pela harmonia começa no acorde de quinto grau, dominante secundário,

<sup>68</sup> Ver Apêndice, p. 208.

<sup>69</sup> Como consta no Dicionário Grove, este termo de origem no Latim, que significa “com liberdade” é usado em música para indicar liberdade no andamento. SADIE, 1994, p.8.

<sup>70</sup> Na tabela abaixo, Sérgio Freitas resumiu os acordes da região de mediantes que mantém correspondências com o I grau do modo Maior e suas respectivas situações funcionais (FREITAS, 1995, p.149):

<b>relações de terça inferior</b>	<b>3<sup>a</sup> ↓</b>		<b>3<sup>a</sup> ↑</b>	<b>relações de terça superior</b>
Sub II de preparação para Imaj7	bVIIm7	<b>Imaj7</b>	bIIIm7	Sub II de preparação para V7
Empréstimo Modal – função S	bVIImaj7	<b>Imaj7</b>	bIIImaj7	Empréstimo Modal – função T
grau diatônico – função T	VIIm7	<b>Imaj7</b>	IIIm7	grau diatônico – função T
Mediante Inferior – função T	VIImaj7	<b>Imaj7</b>	IIImaj7	Mediante Superior – função T

que se direciona ao segundo grau. Nos dois compassos subseqüentes, dá-se o meio de preparação subdominante – dominante, IIm7 – V7sus4.

| C#7(#9) | F#m7 | B7sus4 | | V7/II | IIm7 | V7sus4 |

2. O movimento cadencial acima, que precede a modulação, encerra-se em uma Cadência de Engano, transitando no intervalo de meio tom acima, para o acorde C7sus4, quarto grau IV7sus4, seguido por A7sus4, V7sus4/V. Assim como também acontece em BEIJO PARTIDO, o uso paralelo de acordes *sus* (B7sus4, C7sus4 e A7sus4) enfraquece a relação de tensão e resolução presente entre estes, modificando o caráter funcional dos mesmos (HELLMER e LAWN, 1996, p. 226). Ambos se direcionam ao acorde de G (Sol Maior), terceiro grau bemol, IIIb7M, mediante superior em relação à tonalidade anterior (Mi Maior) com função tônica, proveniente do empréstimo modal da tonalidade homônima. O acorde de G é seguido pelo seu segundo grau, Am7, com função subdominante, que por sua vez é sucedido pelo terceiro grau, Bm, com função tônica. Os dois acordes seguintes, Esus4 e E7, preparam a próxima modulação; estes são respectivamente subdominante e dominante secundárias, que se direcionam ao acorde de A (Lá Maior).
3. O último acorde mencionado, A, relaciona-se com outra região harmônica, Mi Maior, que é a mediante inferior em relação à tonalidade anterior, com função tônica. Este acorde é portanto o quarto grau da nova tonalidade, com função subdominante, e é seguido pelo quinto grau, B7sus4, com função dominante.
4. A resolução esperada do último acorde não acontece, tratando-se de uma Cadência de Engano. O acorde subseqüente é C/G (Dó Maior, na segunda inversão), e encontra-se no intervalo de uma terça maior abaixo em relação à tonalidade anterior (Mi Maior), sendo portanto, um acorde da região mediante inferior, oriundo de empréstimo modal, com função subdominante, que passa a ser o primeiro grau. O acorde seguinte, C7sus4, pode ser considerado uma variação sonora do primeiro grau, I7sus4. Para Sérgio Freitas, o acorde V7sus4 pode possuir autonomia de sua resolução (FREITAS, 1995, p. 69), sendo usado de forma independente. Complementamos esta idéia com a de Ian Guest, que considera o uso isolado do

acorde *sus* um meio de enriquecer a linguagem harmônica, atribuindo-lhe um colorido modal<sup>71</sup>. Logo depois, retorna-se ao primeiro grau maior com sétima maior, C7M, I7M, com função de tônica.

- Os últimos compassos da música encontram-se na tonalidade de Mib Maior, que corresponde à região de medianta superior, bIII7M, em relação à tonalidade anterior (Dó Maior), proveniente de empréstimo modal, com função tônica. Neste trecho ocorre a seqüência Fm7, IIm7, subdominante, Eb7M, I7M, tônica, Ab7M, IV7M, subdominante e, por fim, Bb7sus4, V7sus4, dominante.

### ESTRUTURA MELÓDICA

Na melodia desta música há o uso considerável da estrutura intervalar quartal. Os saltos de quartas justas na melodia resultam da expansão do uso da harmonia quartal<sup>72</sup>, procedente da linguagem do *jazz* contemporâneo<sup>73</sup>. Seguem abaixo os exemplos dos fragmentos onde este procedimento é utilizado. Na maioria dos casos, as notas da melodia recaem sobre notas dos acordes.

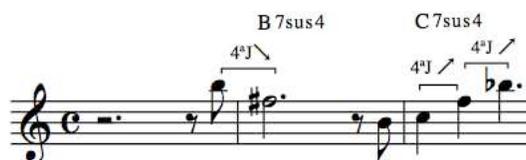


Fig.I.46. 1º Exemplo de saltos de quarta justa presentes na melodia.

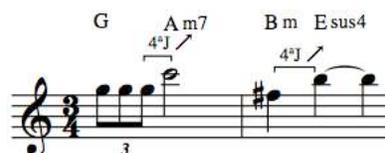


Fig.I.47. 2º Exemplo de saltos de quarta justa presentes na melodia.

<sup>71</sup> GUEST, 2006, p. 20.

<sup>72</sup> Segundo os autores HELLMER e LAWN, 1996, p. 229.

<sup>73</sup> Segundo Mark Levine, o pianista McCoy Tyner foi pioneiro no uso extensivo de acordes quartais, no início da década de 1960, apesar de Bud e Richie Powell empregarem este tipo de acorde isoladamente uma década antes. LEVINE, Mark. *Jazz Piano Book*. EUA: Sher Music Co., 1989. p. 105.

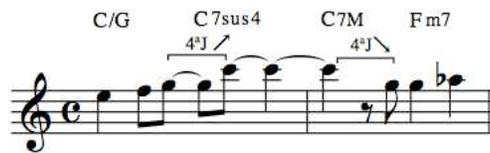


Fig.I.48. 3º Exemplo de saltos de quarta justa presentes na melodia.

### OUTRAS CONSIDERAÇÕES

TERRA DOS PÁSSAROS e BEIJO PARTIDO apresentam-se em uma só faixa no disco TERRA DOS PÁSSAROS. O arranjo começa com a contagem do andamento antes da entrada do primeiro acorde, C#7(#9 #11), que cria tensão e suspense para o início do tema melódico. O tema é tocado pela flauta e é dobrado com a voz ao fundo. Destaca-se o acompanhamento ritmicamente livre dos demais instrumentos, com a percussão e os apitos remetendo a sons da Natureza.

#### Ficha Técnica:

violão e voz: Toninho Horta

flauta: Lena Horta

Rickenbacker Bass: Ringo Thielmann

piano elétrico, Arp Odissey e Arp String Ensemble: Hugo Fattoruso

piano: Wagner Tiso

percussão: Zé Eduardo Nazário

apitos: Zé Eduardo e Toninho Horta

### 3.11 - BEIJO PARTIDO

música: Toninho Horta/ letra: Toninho Horta

#### ESTRUTURA FORMAL

A música BEIJO PARTIDO constituiu-se por quatro partes: **Introdução**, **A**, **A'** e **Coda**. Esta última seção repete-se no final e é a base para o improvisado de saxofone tenor. A letra desta canção completa-se na forma **A**, **A** e **A'**. Segue abaixo a seqüência em que é tocada na gravação<sup>74</sup>:

- **Introdução:** compassos 1 a 4
- **A:** compassos 5 a 16
- **A:** compassos 5 a 16
- **A':** compassos 18 a 33
- **A:** compassos 34, 35, 7 a 16 (improvisado de saxofone)
- **A':** compassos 18 a 33
- **Coda:** compassos 36 a 39 (improvisado de saxofone)

#### Forma:

<b>Intro   A   A   A'   A   A'   : Coda :  </b>
---

número de compassos: | 4 |12 |12 | 16 |12 |16 ||: 4 :||

Enquanto a parte **A** estrutura-se em três frases de quatro compassos de duração, totalizando-se em doze compassos, a parte **A'**, estende-se em 4 compassos a mais em relação à seção anterior. O **A'** é igual ao **A** até o nono compasso e a partir deste a melodia passa a organizar-se diferentemente, com a primeira frase de dois compassos, a segunda de quatro e a terceira de dois. A estrutura formal de doze compassos da parte **A** também foi utilizada pelo compositor na canção PEDRA DA LUA e no **Refrão** da música SERENADE.

---

<sup>74</sup> Ver Apêndice p. 209.

## PROGRESSÃO HARMÔNICA

No livro *Jazz: Theory and Practice* (HELLMER e LAWN, 1996, p. 221, 223 – cap. 14), os autores dedicam um capítulo às técnicas composicionais contemporâneas do *Jazz*, examinando separadamente as inovações que se aplicam à forma, harmonia, melodia e ritmo. Na harmonia é comum o uso de acordes que “obscurecem” progressões harmônicas previsíveis, criando-se muitas vezes uma impressão de ambigüidade tonal. Encontramos esse tipo de ambigüidade na harmonia de BEIJO PARTIDO, onde há duas diferentes possibilidades de análise que mostram-se viáveis: considerando sua tonalidade Mi menor, ou Ré Maior. A tonalidade de Ré Maior evidencia-se devido ao uso de acordes deste Campo Harmônico e pode ser afirmada através da progressão dominante – tônica do compasso 14 para 15; Ré Maior funciona, também, como um “sujeito oculto” na progressão harmônica da **Coda**, onde acontece o meio de preparação subdominante – dominante, que não é resolvido no primeiro grau. O que nos levou à escolha da tonalidade de Mi menor foi a sua afirmação através reincidência da progressão dominante – tônica, que acontece nos compassos 8 para 9, 16 para 5, 17 para 18 e 21 para 22.

Embora possam também ser considerados Ab9/C e Ab(#11)/C, os dois acordes tocados na **Introdução**, Fm7(11)/C e Fm6/C, relacionam-se com a tonalidade no intervalo de meio tom acima. Observando o violão tocado por Toninho Horta em apresentações, foi possível constatar o movimento paralelo de meio tom do último acorde da **Introdução** em direção ao primeiro acorde da parte **A**, Em7, reforçando sua relação cromática com o primeiro grau e, portanto, sua classificação como um IIm7.

Em BEIJO PARTIDO é predominante o uso de acordes não-diatônicos. Na parte **A** ocorrem os seguintes acordes que não pertencem à tonalidade de Mi menor:

1. **A7sus4**: V7sus4/VII, dominante secundário. Não resolve no grau esperado e é seguido pelo acorde G7M, III7M; o baixo movimenta-se em graus conjuntos até o acorde F#7(#11).
2. **F#7(#11)**: dominante secundário, V7/V, que dirige-se ao V7 do Campo Harmônico, dominante.

3. | G#m7(b5) C#7(b9) | | IIm7(b5)/II V7/II |: acordes inseridos em um meio de preparação, subdominante e dominante estendidas já que resolvem no acorde F#7sus4, dominante secundário.
4. | F#7sus4 | C#7sus4 C7sus4 | B7sus4 |. Nesses três compassos há uma seqüência de acordes sus4 que pode ser analisada funcionalmente como uma sucessão de dominantes, secundária, estendida, dominante substituta e dominante: | V7sus4/V | V7sus4/II subV7sus4/V | V7sus4 |, observando o movimento cromático que ocorre entre os acordes C#7sus4, C7sus4 e B7sus4; pode também ser entendida como uma seqüência paralela de acordes maiores, com sétima menor e quarta suspensa: | II7sus4 | VI7sus4 VIb7sus4 | V7sus4 |. No livro *Jazz: Theory and Practice* (HELLMER e LAWN, 1996, p. 226), os autores destacam o uso paralelo de acordes que possuem uma mesma estrutura como uma maneira de enfraquecer a relação de tensão e repouso. A repetição sem resolução altera o caráter funcional, já que esses acordes possuem um mesmo grau de estabilidade.
5. | Bb7(13) A7(13) |. Neste compasso há dois acordes maiores com a sétima menor, com função dominante. O primeiro é um dominante substituto, subV7/IV, que ocupa o lugar da dominante estendida E7, V7/IV. Este acorde direciona-se ao quarto grau do Campo Harmônico que, por sua vez, é um dominante secundário, A7(13), V7/VII, com resolução no VII7M, D7M(#5).
6. **D7M(#5)** e **D7M**. No Campo Harmônico da escala de Mi menor natural, o sétimo grau seria um acorde maior com sétima menor. Aqui aparece com a sétima maior, sendo um VII7M. O baixo move-se em graus conjuntos em direção ao sexto grau, C7M(#11), e em seguida ao quinto grau, B7(b9).
7. A partir do décimo compasso da parte **A'**, a seqüência de acordes sus4, que teve início nos três compassos anteriores, prolonga-se em um compasso a mais, com os acordes **C#7sus4** e **F#7sus4**, que podem se analisados funcionalmente como V7sus4/II, dominante estendida e V7sus4/V, dominante secundária; ou podem ser vistos como acordes modais, VI7sus4 e II7sus4. O segundo acorde move-se em direção ao quinto grau, B7 e tem sua resolução no acorde B7M.

8. | **B7M F#/A# | G#m7** |. Nestes dois compassos, o acorde de B7M é o primeiro grau de uma modulação passageira, que dura apenas dois compassos. Deste modo, abre-se um parêntesis dentro da tonalidade de Mi menor e esses três acordes passam a ser analisados em relação ao V7M, B7M, da seguinte maneira: | (I7M V | VIm7)v| com as funções de tônica, dominante e tônica. Deve-se observar com atento os últimos sete compassos da parte A'. É possível traçar-se um paralelo deste fragmento com a harmonia da parte B da música VIVER DE AMOR. Além de encontrarem-se na mesma tonalidade, Mi menor, as duas canções mostram-se similares na progressão da harmonia:



Fig.I.49. Parte B de VIVER DE AMOR.



Fig.I.50. Parte A' de BEIJO PARTIDO.

Na segunda repetição da parte A'<sup>75</sup>, há uma rearmonização dos acordes tocados na primeira exposição. No lugar do acorde B7(b9), quinto grau, dominante, aparecem os acordes não-diatônicos **G#m7**, **C#m7** e **D#m7**, em movimento paralelo; o último é resolvido cromaticamente no primeiro grau, Em7.:

C7M(#11) B7(b9)   Em7
VI7M V7   Im7

acordes da primeira exposição

<sup>75</sup> Ver Apêndice, p. 209, compassos número 17.

C7M G#m7(b13) C#m9 D#m9   Em9
VI7M III#m7 VI#m7 Ibm7   Im7

rearmônica do A'

Na **Coda** há um movimento que parte do acorde Em7, Im7, tônica, para o acorde A7(#11), V/VII, dominante secundário. Este, por sua vez, não é resolvido no grau esperado, retornando para o acorde Em7. Este último é seguido pelo acorde não-diatônico A7M, IV7M, subdominante .

### ESTRUTURA MELÓDICA

Desde a **Introdução**, a melodia é ritmicamente demarcada pelo uso constante de quiálteras<sup>76</sup>, que produzem um efeito de retardação no andamento da música.



Fig.I.51. Presença de quiálteras na melodia.

É também recorrente na melodia desta canção o uso de cromatismos. Segundo os autores Hellmer e Lawn (1996, p. 75), as notas não-harmônicas geradas pelo cromatismo fornecem tensão e interesse melódico na construção de uma melodia. Seguem abaixo alguns exemplos do uso desse mecanismo em BEIJO PARTIDO:



Fig.I.52. Cromatismo ascendente de dó# a ré#.

<sup>76</sup> “**Quiáltera** Alteração convencional no valor das figuras musicais, permitindo que três delas sejam executadas no tempo que pertenceria a duas. Também chamada de “tercina”, é indicada por uma linha curva e pelo algarismo 3. Por extensão, costuma-se aplicar o termo a alterações análogas abrangendo, 5, 7, 9 notas, ou a transformação de um grupo ternário em binário.” Cf. SADIE, 1994, p. 758.



de sax tenor. Na volta da voz no **A'**, a dinâmica cresce com a entrada da orquestra até a **Coda**. O saxofone volta a improvisar e o final da música acontece em *fade out*, com o volume diminuindo gradativamente.

BEIJO PARTIDO foi gravada por Toninho Horta nos discos DIAMOND LAND (1989) e SOLO AO VIVO (2007).

Ficha Técnica:

violão, guitarra e voz: Toninho Horta

vocal: Milton Nascimento

flauta: Lena Horta

sax tenor: Nivaldo Ornelas

órgão: Wagner Tiso

baixo elétrico: Novelli

bateria: Aírto Moreira

Arp String Ensemble: Hugo Fattoruso

orquestração e regência: Toninho Horta

Orquestra A (Campinas)<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> violinos: Josemar Gonçalves, Bailon Francisco Pinto, Ma Chia Liang, Glória Bertalot, Dalton Ferreira Nunes, Alísio de Mattos, Paulo Tavares, Sérgio Struckel, Antonio Dias, Sérgio Righini, Victor Priante; violas: José Babeto, Diógenes de Araújo, Elazir Martins, José Eduardo, Paulo Simões, Washington de Andrade; cellos: Nelson Marques, Renato Lemos, Cláudio Bertalot, Hélio Magalhães; baixo: Yuri Popoff; oboé: Gilson Barbosa.

### 3.12 - NO CARNAVAL

música e letra: Caetano Veloso/ Jota

#### ESTRUTURA FORMAL

O intuito da análise desta canção de Caetano Veloso e Jota é comparar a releitura de Toninho Horta com a gravação original de Maria Bethânia<sup>80</sup>. Na versão original, a forma é dividida em **Introdução**, de apenas um compasso, **A**, **Refrão** e **Coda**, organizadas da seguinte maneira<sup>81</sup>:

- **Introdução:** compasso 1
- **A:** compassos 2 a 17
- **Refrão:** compassos 18 a 24
- **A:** compassos 25 s 40
- **Refrão:** compassos 41 a 47
- **Coda:** compassos 48 a 51

#### Forma:

<b>Introdução</b>	<b>A</b>	<b>Refrão</b>	<b>A</b>	<b>Refrão</b>	<b>Coda</b>	
1	16	7	16	7	4	

número de compassos:

Na gravação do disco TERRA DOS PÁSSAROS, as seções dividem-se em **Introdução**, **A**, **Refrão**, **A'** e **Refrão'**. O **Refrão** apresenta-se com dois compassos a menos em relação ao original. O **A'** é estruturalmente igual ao **A**, no entanto há diferentes escolhas harmônicas na reexposição. O **Refrão'** também é rearmonizado e, além disso, possui dezesseis compassos a mais em relação ao **Refrão**. Toninho Horta manteve a estrutura formal da **Introdução** e das partes **A** e **A'**, alterando a forma do **Refrão**.

- **Introdução:** compasso 1
- **A:** compassos 2 a 17

<sup>80</sup> Disco MARIA BETHÂNIA (1965) Sony & BMG – RCA.

<sup>81</sup> Ver Apêndice, p. 212.

- **Refrão:** compassos 18 a 22
- **A':** compassos 23 a 38
- **Refrão':** compassos 39 a 59

#### Forma:

	<b>Introdução</b>	<b>A</b>	<b>Refrão</b>	<b>A'</b>	<b>Refrão'</b>	
número de compassos:	1	16	5	16	21	

#### PROGRESSÃO HARMÔNICA

A tonalidade da gravação feita por Maria Bethânia é Dó Maior na parte **A** e Lá menor, relativa menor, no **Refrão**. No disco TERRA DOS PÁSSAROS, esta música encontra-se na tonalidade de Lá Maior, seguindo a mesma modulação da original no **Refrão**, para Fá# menor, relativa menor. No primeiro **A**, Toninho Horta faz poucas modificações na harmonia original desta canção. A substituição mais utilizada é a inclusão do segundo grau, subdominante no meio de preparação, subdominante – dominante. No lugar onde antes havia apenas o quinto grau, dominante, Horta adiciona o segundo grau:

acorde original	substituição harmônica
<u>  V7/II  </u>	<u>  <b>II</b>m7(b5)/II V7/II  </u>

As mudanças mais significativas na harmonia do primeiro **A** encontram-se nos compassos n° 6, 14, 16 e 17:

1. No sexto compasso, o acorde de segundo grau menor, subdominante secundária, | **II**m7(b5)/II | é substituído pelo acorde de quinto grau, dominante secundária, | V7sus4/II | que se direciona ao segundo grau do Campo Harmônico.
2. No décimo quarto compasso, o acorde | V7/VI |, dominante secundária, é substituído por dois acordes, | **III**6 V7sus4/VI |. Esta rearmonização é recorrente do movimento harmônico do compassos anterior. Em ambas as gravações este compasso é antecedido pela dominante secundária, V7/III, que se direciona ao terceiro grau; na

gravação original sua resolução é deceptiva, enquanto na releitura de Toninho Horta resolve no terceiro grau, acorde da região mediante<sup>82</sup> superior, com função tônica.

3. Nos compassos n° 16 e 17, ocorre a seguinte mudança:

| VIm7 | V7/II |, alterado para | V7sus4/II | VIm7 V7/II |

No lugar do sexto grau menor, com função de tônica, aparece um acorde de quinto grau, dominante secundária, com resolução deceptiva. O sexto grau surge apenas no compasso seguinte, sucedido pelo quinto grau, dominante secundária, que se direciona ao segundo grau nas duas versões.

O **Refrão**, tocado por Toninho Horta é quase idêntico ao original. Há apenas a inclusão de acordes de quinto grau, dominantes substitutas, criando-se a sensação de tensão/repouso, como no exemplo abaixo:

| F#m7 **G7(13)** | G#7(13) C#7(#9) | | Im7 **subV7/II** | V7/V V7 |

Na parte **A'**, Toninho Horta fez algumas escolhas harmônicas diferentes em relação às da parte **A**:

1. Compasso n° 26 - **A'**. Onde antes havia apenas o acorde F#7sus4, V7sus4/II, dominante secundária, acrescenta-se D7sus4, V7sus4/VIIb, dominante secundária, antecedendo o primeiro acorde; sua resolução é deceptiva. Na passagem de um acorde para o outro ocorre um movimento de condução de vozes de quinta paralela descendente nas vozes superiores:

---

<sup>82</sup> O acorde da região mediante estabelece uma relação de terça com o primeiro grau da tonalidade. Cf. FREITAS, 1995, p. 149.

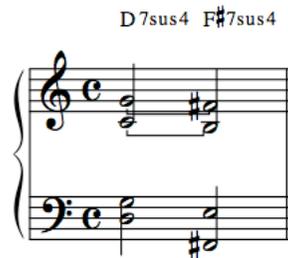


Fig.I.55. Movimento de quinta paralela descendente.

2. No décimo compasso da parte **A**, Toninho Horta substituiu o acorde de quinto grau, V7/II, dominante secundária do segundo grau, pelo quinto grau diminuto, V<sup>o</sup>/II<sup>83</sup>. Neste mesmo compasso do **A'** (compasso n<sup>o</sup> 32), Horta muda o ritmo harmônico para um acorde por tempo (a cada semínima), utilizando uma seqüência de acordes maiores com a sétima menor. Estes acordes são: subV7sus4/III, com função subdominante, que se direciona ao subV7/III, dominante substituta do acorde seguinte V7/VI, dominante estendida, que por sua vez move-se em direção a dominante secundária, V7/II: | C7sus4 → C7 → | C#7 → F#7 | | subV7sus4/III subV7/III | V7/VI V7/II |
3. Este mesmo ritmo harmônico é empregado no compasso n<sup>o</sup> 34. No **A**, havia o meio de preparação subdominante – dominante, IIm7(b5)/III - V7/III. No **A'**, estes acordes são precedidos pelo quinto grau, **V7sus4**, dominante e **V7/IV**, dominante secundária com resolução deceptiva:

| E7sus4 A7(#11) D#m7(b5) G#7 |

Na versão de Toninho Horta, o segundo refrão, denominado **Refrão'**, tem sua duração prolongada através da duplicação do tempo das frases melódicas dos seis primeiros compassos e da repetição da última frase até o final da música.

<sup>83</sup> Segundo Sérgio Freitas, o acorde diminuto pode ser interpretado como um acorde de quinto grau, dominante, com sétima, nona menor e sem a fundamental. FREITAS, 1995, p. 54.

As principais modificações na harmonia são:

1. O primeiro compasso da versão original,  $\underline{IIm7/III \ V7/III}$ , é substituído por dois compassos nos quais ocorre uma seqüência de quatro acordes de quinto grau,  $V/III$ , dominantes secundárias que se direcionam ao terceiro grau. A resolução destes acordes é adiada pelo movimento cromático presente na voz superior dos acordes:



Fig.I.56. Movimento cromático na voz superior.

2. Na extensão que ocorre no final do **Refrão'**, Toninho Horta explora o uso de acordes maiores com sétima menor, dominantes:

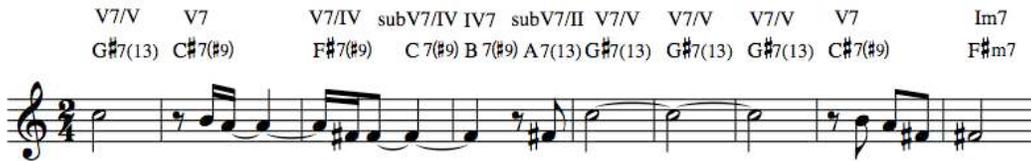


Fig.I.57. Seqüência de acordes dominantes do **Refrão'**.

Neste grupo de acordes, o primeiro  $G\#7(13)$ , tem a função de dominante secundária e dirige-se ao quinto grau da tonalidade,  $C\#7$ . Este é seguido pelo acorde  $F\#7(\#9)$ , dominante estendida do quarto grau que sucedida pela dominante substituta,  $C7(\#9)$ , encaminhando-se ao quarto grau. No Campo Harmônico de  $F\#$  menor, este seria um acorde menor, no entanto, aparece como um acorde maior com sétima menor, dominante. Em seguida há o movimento cromático descendente da dominante substituta do segundo grau,  $A7(13)$ , em direção a  $G\#7(13)$ , dominante secundária do

quinto grau do Campo Harmônico. Após a sua resolução no acorde C#7(#9), quinto grau, dominante, encerra-se esta seqüência concluída no primeiro grau, F#m7.

OBS: Não haverá análise da estrutura melódica de NO CARNAVAL, por ser uma obra de outro compositor. O foco principal desta análise é a releitura harmônica realizada por Toninho Horta.

### **OUTRAS CONSIDERAÇÕES**

Além de ser a única música não-autoral, NO CARNAVAL é a única canção do disco que não conta com a participação de uma sessão rítmica. Toninho Horta a interpreta, cantando e tocando o acompanhamento na guitarra. Dentre as músicas do disco, esta é a que tem menor duração, no tempo de dois minutos e trinta e oito segundos.

Além da gravação do disco TERRA DOS PÁSSAROS, encontramos quatro diferentes versões de NO CARNAVAL nos discos MARIA BETHÂNIA (Maria Bethânia, RCA/Camden, 1965), TAMBÁ TRIO (Tamba Trio, CBD/Phillips, 1966), BETHÂNIA, GIL, GAL, VANDRÉ, CAETANO (Maria Bethânia, RCA, 1975) e DUOS II (Luciana Souza, Sunnyside, 2005). Chamamos a atenção para este último disco, no qual a intérprete, Luciana Souza, canta um pot-pourri das músicas NO CARNAVAL e VENTO (Toninho Horta). No arranjo para voz e violão, o violonista Guilherme Monteiro toca a mesma harmonia concebida por Toninho Horta no disco TERRA DOS PÁSSAROS.

#### Ficha Técnica:

voz e guitarra elétrica: Toninho Horta.

#### 4 - UMA ABORDAGEM SOBRE PROCEDIMENTOS DE VIOLÃO E GUITARRA DE TONINHO HORTA

---

Ao falarmos sobre a obra de Toninho Horta é imprescindível destacarmos a importância de suas habilidades como instrumentista. O artista é considerado, no meio musical, além de representativo compositor, uma referência como violonista e guitarrista. Muitos músicos do cenário nacional e internacional declaram ter recebido forte influência de sua música, como Nivaldo Ornelas, Juarez Moreira, Nelson Faria, Ivan Lins, João Bosco, John Pizzarelli, Jack Lee, Pat Matheny e George Benson. Após entrar em contato pela primeira vez com a obra de Horta, este último gravou, em 2005, um álbum ao lado do artista, com o repertório voltado para a música brasileira, que ainda não foi lançado. Lembramos que o enfoque principal deste trabalho está nas composições de Toninho Horta. Dedicamo-nos neste capítulo em abordar alguns procedimentos violonísticos característicos de Toninho Horta por serem elementos constitutivos de suas composições.

O violonista brasileiro Fábio Zanon organizou uma série radiofônica, chamada “O Violão Brasileiro” (ZANON, 2008), na qual segmentou as diferentes escolas violonísticas do país e destacou instrumentistas por seus estilos individuais. Para Zanon, é possível se pensar em um subgrupo mineiro, adjacente ao violão brasileiro, por considerar a criação de música para violão no estado de Minas Gerais bem diferente do resto do país (*Ibidem*, 0:50’). Em uma retrospectiva sobre a música mineira, além de ressaltar a importância econômica e histórica do estado, Zanon atribui a originalidade desta à sua descontinuidade histórica, à tradição católica e à herança africana:

Sua tradição musical é das mais antigas e marcantes de todo o país. Mas depois do chamado Barroco Mineiro<sup>84</sup> houve um enorme hiato de criação no século XIX que só foi interrompido no século XX. Todo o interior de Minas foi palco de músicos itinerantes, vindos da capital e do sul, mas a inabalável fé católica fez com que o mundo sonoro das igrejas continuasse predominando sobre as influências externas. Mais que nos estados circunvizinhos, a herança africana

---

<sup>84</sup> O musicólogo Bruno Kiefer utiliza o termo “Escola Mineira” (KIEFER, 1977) para se referir à música mineira composta no século XVIII, considerando o termo “Barroco Mineiro” inadequado, tendo em vista que estilisticamente aquela música se aproximava mais do classicismo europeu do que do barroco.

também foi mantida em uma forma sincrética muito peculiar (ZANON, 2008, 1':02'').

Zanon reforça que, apesar do forte referencial Barroco da música mineira, quando se pensa atualmente sobre a música deste estado, o mais comum é esta ser associada à música popular dos anos 1960, produzida pelo grupo de instrumentistas, compositores, cantores e letristas, denominado “Clube da Esquina”. Fábio Zanon refere-se a Toninho Horta como um expoente da música mineira, reconhecido mundialmente por sua linguagem sofisticada do violão e da guitarra, que cristalizou os antecedentes significativos de seu estado (*Ibidem*, 2':10'').

Sob forte influência jazzística, orquestral e bossanovística, desde o início da adolescência, Toninho Horta desenvolveu-se musicalmente, em um aprendizado autodidata. No final dos anos 1960, passou a somar a estas referências musicais a sonoridade do rock e do pop internacional que perpassavam suas produções, dentre as quais destaca-se o álbum CLUBE DA ESQUINA (1972). A inventividade, proveniente do autodidatismo, levou-o a elaborar técnicas particulares em suas composições e releituras, na tentativa de reproduzir a sonoridade das referências musicais das quais tinha conhecimento, com destaque para o jazz, a música erudita e a bossa nova, além de modinhas, música sacra mineira, congados, valsas, boleros, e de outros estilos que também costumava ouvir. O gosto pelo piano e pelas big bands de jazz, como as de Duke Ellington, Nelson Riddle e Stan Kenton, fizeram com que Toninho buscasse uma sonoridade ampla, orquestral, utilizando o violão como recurso para alcançá-la<sup>85</sup>.

A extensão do som real do violão, ou da guitarra, é a seguinte:



Fig. 1 Extensão do violão

<sup>85</sup> Depoimento de Toninho Horta ao sítio [www.museudapessoa.net/clube](http://www.museudapessoa.net/clube). Visitado no dia 16/05/09.

E suas cordas soltas são representadas pelas notas:



Fig. 2 Cordas soltas do violão

O violão de seis cordas, utilizado por Toninho Horta, possui âmbito melódico um pouco maior que três oitavas. Só é possível neste instrumento executar simultaneamente seis notas. Na mão direita é comum o uso de quatro ou cinco dedos ao mesmo tempo para se tanger as cordas e na mão esquerda, usa-se normalmente quatro dedos concomitantes, para se produzir o som desejado. É importante ressaltar que na técnica de violão clássico é habitual o uso de apenas quatro dedos da mão direita: polegar, indicador, médio e anular. Horta utiliza sempre os cinco dedos. Outra característica específica de Toninho Horta é o timbre de seu violão e de sua guitarra. Seu som é considerado “aveludado”, resultante do contato direto da ponta do dedo com as cordas, descartando o uso de palheta ou unhas. O guitarrista de jazz norte-americano Wes Montgomery, considerado uma forte influência para Toninho Horta (GOMES, & CARRILHO, 2007, p. 26), também possuía este mesmo atributo, no entanto utilizava apenas o dedo polegar para tocar. Toninho Horta relaciona o resultado sonoro de seu violão ao fato de roer as unhas: “Eu rôo unha, é a maneira de descarregar minhas tensões. Acabei me acostumando com o som doce do toque direto dos dedos.” (*Ibidem*, p. 25)

A concepção violonística de Toninho Horta, segundo o próprio artista, seguiu parâmetros orquestrais e de sonoridades mais amplas, que ultrapassavam as limitações técnicas de seu instrumento. Para estender os artifícios sonoros, em sua forma de tocar, Toninho Horta explorou as possibilidades do violão, através de experimentações harmônicas e técnicas, que resultaram em caminhos particulares que caracterizam seu estilo. É possível notar estes traços distintivos através dos comentários de Horta sobre seu pensamento harmônico ao violão:

Então eu sempre fui fanático com orquestrações, com piano. Porque o piano tem uma dimensão muito grande, você pode apertar o pedal e dar oitenta e oito notas do piano, se tocar as notas todas. No violão

você não consegue fazer isso. Então a formação dos acordes no violão fica limitada.(ZANON, 2007, 19':55'')

Eu ampliei o meu conhecimento musical em termos de desenvolvimento, dessa parte mecânica do violão assim: experimentando as inversões. E como artifício também para a gente conseguir uma sonoridade maior do violão, eu utilizo muita corda solta, para dar uma amplitude maior, como se fosse um teclado, ou como se fosse uma orquestra. E faço arpejos também, que já é uma influência da área erudita, então utilizo arpejos ascendentes e descendentes. E pela minha influência também pop, que aconteceu nos anos 70 e a bossa nova dos anos 60, que me pegou na veia, começando a tocar, o ritmo da bossa nova e tudo, eu junto tudo isso quando eu estou tocando. (...) Eu faço umas linhas de baixo, aí faço os arpejos, que parece uma harpa, aí de repente faço as terças, que parecem duas flautas tocando, de repente eu toco como se fosse uma percussão (ZANON, 2007, 20':45'').

Algumas das experiências violonísticas de Toninho Horta resultam de procedimentos característicos, que abrangem o uso de pestanas e de aberturas específicas, o uso constante de acordes com cordas soltas, o emprego de arpejos, o uso predominante de acordes com cinco ou seis vozes, a condução de vozes e o emprego menos freqüente da mudança de afinação das cordas. Para esclarecer e descrever os procedimentos mencionados, extraímos exemplos recorrentes das composições do disco TERRA DOS PÁSSAROS e também de alguns discos posteriores, lançados pelo artista.

#### **4.1 - ARPEJO**

Um exemplo característico de uso de arpejo nas composições de Toninho Horta, ocorre na Introdução da música CÉU DE BRASÍLIA, no acorde B7sus4, preparatório para a entrada da parte A . Lembramos que nesta música há o emprego da *scodatura* na segunda corda do violão, si, que é afinada em sol#. A maneira de arpejar as cordas com a mão direita reforça o efeito do som de uma harpa, no qual as notas agudas se sobressaem. Embora seja perceptível na gravação do disco TERRA DOS PÁSSAROS, é possível ouvir este efeito com maior nitidez na versão do álbum DURANGO KID (1993), gravada apenas com voz e violão.

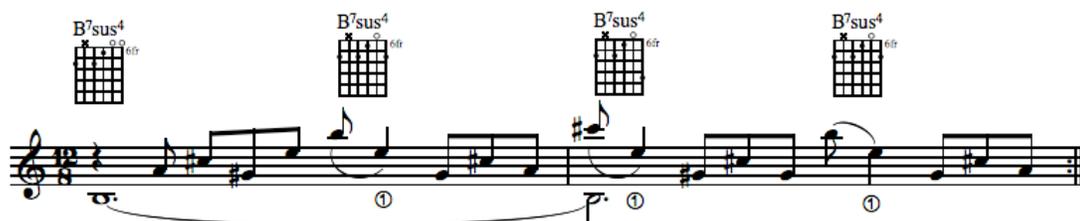


Fig. 3 Arpejo da Introdução de CÉU DE BRASÍLIA

#### 4.2 - ACORDES COM CORDAS SOLTAS

Encontramos o uso freqüente de acordes com cordas soltas nas composições de Toninho Horta. Um exemplo recorrente é o acorde de Em7 (9) (11), que reincide nas canções DONA OLÍMPIA, AQUELAS COISAS TODAS, BEIJO PARTIDO e VENTO. Esta última foi gravada no disco TONINHO HORTA (1980).

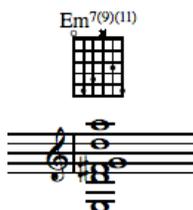


Fig. 4 Acorde com cordas soltas, construído com o uso de seis vozes

#### 4.3 - ACORDES COM SEIS VOZES

Além do exemplo citado acima, no qual o acorde é composto por seis notas, observamos o uso freqüente deste tipo de formação. Notamos que quando utiliza este tipo de acorde, há dobras de notas, normalmente em intervalo de 8<sup>a</sup>. O exemplo abaixo, E7M(#11), foi retirado da Introdução de CÉU DE BRASÍLIA. Encontramos este mesmo acorde no primeiro compasso da parte A da canção PEDRA DA LUA. A densidade sonora dos acordes com cinco, ou seis vozes, usados constantemente por Toninho Horta, pode ser considerada um elemento essencial de sua concepção composicional.

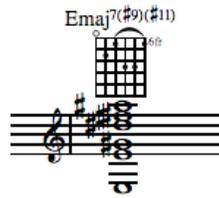


Fig. 5 Acorde com seis vozes, com intervalo de 8<sup>a</sup> formado pela nota mi<sup>86</sup>

#### 4.4 - PESTANAS

Para viabilizar aberturas violonísticas específicas, Toninho Horta emprega diferentes tipos de pestanas<sup>87</sup>. Em entrevista, Toninho Horta comenta sobre a formação de acordes em seu processo criativo:

(...) eu fui começando a desenvolver as inversões dos acordes, eu queria ouvir uma nota, fazer um acorde de quatro notas, e aí queria ouvir uma nota que estava no meio desse acorde, ouvir ela lá na ponta (...), então, eu fui abrindo os dedos (...) para poder pegar mais trastes no violão (ZANON, 2007, 20':05'').

Algumas das pestanas mais utilizadas por Horta são configuradas das seguintes formas:

- **Pestana com o dedo 1**

Este tipo de pestana, executada com o dedo 1 (indicador), no violão, é bastante comum nas músicas de Toninho Horta. O exemplo utilizado, provém da Introdução da canção BEIJO PARTIDO:

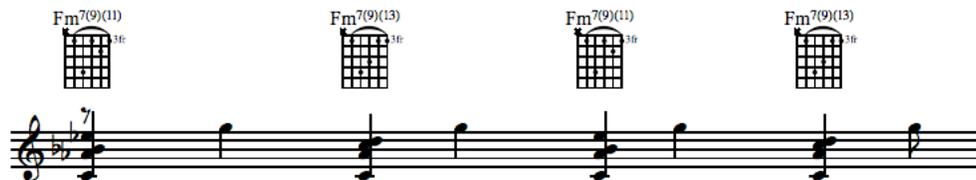


Fig. 6 Pestana com o dedo 1, na Introdução de BEIJO PARTIDO

<sup>86</sup> Chamamos atenção para a nota fá ## (dobrado sustenido), que é a nona aumentada do acorde.

<sup>87</sup> Técnica empregada em instrumentos de cordas trasteadas, na qual geralmente usa-se o dedo indicador para prender todas ou várias cordas simultaneamente. Cf. SADIE, 1994, p. 715.

- **Meia pestana com o dedo 2, nas cordas 4, 5 e 6**

Neste tipo de pestana, menos comum, usa-se apenas a parte superior do dedo médio para pressionar as cordas 4, 5 e 6 do violão. Esta pestana permite que o músico tenha três dedos livres (indicador, anular e mínimo) para prender outras notas, ampliando as possibilidades de formação do acorde. O exemplo a seguir foi extraído da canção AQUELAS COISAS TODAS. O acorde citado recai sobre o compasso nº 11 da parte A. Encontramos o mesmo acorde, com a mesma formação na parte A da música AQUI Ó!, do disco TONINHO HORTA (1980).

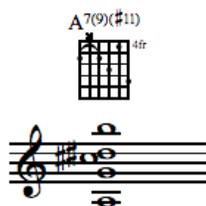


Fig. 7 Meia pestana com o dedo 2, nas cordas 4, 5 e 6, nas canções AQUELAS COISAS TODAS e AQUI Ó!

- **Meia Pestana com o dedo 2, nas cordas 3, 4 e 5**

Esta pestana assemelha-se à anterior, no entanto, incide sobre as cordas 3, 4 e 5 do violão. O primeiro acorde ocorre no quinto compasso da canção PEDRA DA LUA. Encontramos o mesmo acorde, com igual formação na parte B da canção AQUI Ó!<sup>88</sup>. O mesmo tipo de pestana é utilizado no segundo acorde citado abaixo, que acontece ao final da parte A de BEIJO PARTIDO.

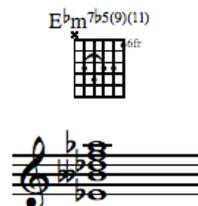


Fig. 8 Meia pestana com o dedo 2, nas cordas 3, 4, 5 em PEDRA DA LUA e AQUI Ó!

<sup>88</sup> O acorde Ebm7(b5) pode ser enarmonicamente grafado D#m7 (b5).

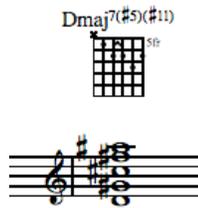


Fig. 9 Meia pestana com dedo 2, nas cordas 3, 4, 5 em BEIJO PARTIDO

- **Meia Pestana com o dedo 2, nas cordas 2, 3 e 4**

Encontramos ainda este mesmo tipo de pestana, executada desta vez nas cordas 2, 3 e 4. No entanto, não há nenhum exemplo deste tipo nas composições do disco TERRA DOS PÁSSAROS. O exemplo a seguir foi retirado da canção O AMOR EM PAZ (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), gravada por Horta no álbum ONCE I LOVED (Toninho Horta, 1992).

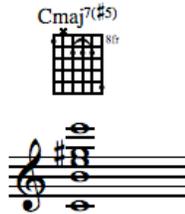


Fig. 10 Meia pestana com dedo 2, nas cordas 2, 3 e 4, na canção O AMOR EM PAZ

- **Meia Pestana com o dedo 4, nas cordas 1 e 2**

Assim como no exemplo anterior, o uso deste tipo de pestana não foi encontrado no disco TERRA DOS PÁSSAROS, no entanto consideramos relevante mencioná-lo por se tratar de um peculiaridade violonística de Toninho Horta. O exemplo a seguir provém, novamente, da canção O AMOR EM PAZ (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), gravada por Horta no álbum ONCE I LOVED (Toninho Horta, 1992).

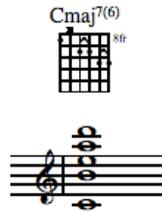


Fig. 11 Pestana com o dedo 4, nas cordas 1 e 2.

#### 4.5 - CONDUÇÃO DE VOZES EM ACORDES COM CINCO NOTAS

Neste movimento harmônico, observamos o pensamento violonístico de condução de vozes, adotado por Toninho Horta. Este exemplo foi extraído dos quatro primeiros compassos da parte B da canção AQUI Ó!, gravada no disco TONINHO HORTA (1980). O procedimento de condução de vozes característico das composições de Horta implica em escolhas harmônicas inusitadas, já que o compositor, muitas vezes, não pensa em movimentos cadencias, e sim, no encaminhamento das vozes internas dos acordes.

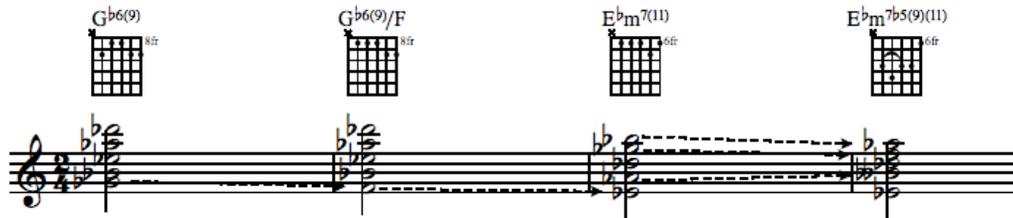


Fig. 12 Condução de vozes em acordes com cinco notas, na música AQUI Ó!

#### 4.6 - OUTROS MOVIMENTOS HARMÔNICOS COM CONDUÇÃO DE VOZES

O movimento harmônico a seguir, no qual a nota ré# do primeiro acorde, sétima maior, encaminha-se à ré natural, sétima menor, foi comentado na análise da canção PEDRA DA LUA, do capítulo anterior. O movimento se configura no violão da seguinte maneira:

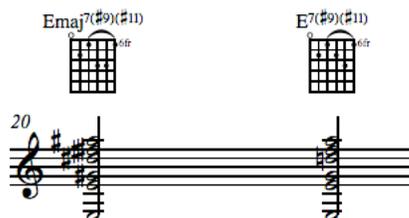


Fig. 13 Movimento harmônico de PEDRA DA LUA

No próximo exemplo, ocorre o movimento harmônico, no qual a quinta justa, sol, do primeiro acorde encaminha-se meio tom acima e passa a ser a décima terceira bemol, láb, do acorde seguinte e a terça menor, mib, do primeiro acorde eleva-se um tom acima, transformando-se em terça maior, mi, do acorde seguinte. Encontramos este procedimento no 23º compasso da parte A da canção AQUI Ó!

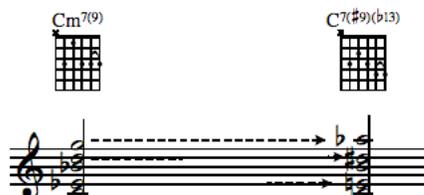


Fig. 14 Movimento harmônico, na canção AQUI Ó!

No movimento harmônico subsequente a quinta aumentada, si#, do primeiro acorde é elevada meio tom acima, tornando-se a 6ª do acorde seguinte. O exemplo equivale aos dois últimos compassos de PEDRA DA LUA. Encontramos este mesmo movimento em diversas canções de Toninho Horta, como WAITING FOR ANGELA (Toninho Horta), FRANCISCA (Toninho Horta) e UM SONHADOR (Toninho Horta e João Samuel).

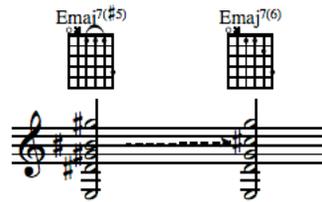


Fig. 15 Movimento harmônico de PEDRA DA LUA.

#### 4.7 - INFLUÊNCIA DE CHIQUITO BRAGA

Ao descrever os procedimentos harmônicos comuns ao subgrupo violonístico mineiro surgido a partir dos anos 1960, representado por Chiquito Braga, Toninho Horta e Juarez Moreira, Fábio Zanon relaciona suas características à absorção da sonoridade do samba-canção, da bossa nova e do rock. Observa como uma peculiaridade da linguagem harmônica deste grupo a adoção de acordes dissonantes, porém com uma inflexão modal mais forte que o samba-canção e a bossa nova. Para Zanon, Chiquito Braga é o antecessor da harmonia caracterizada por “acordes inesperados, que exigem posições inusitadas da mão esquerda e que parecem ir sempre à direção contrária do que o ouvido espera, que é a marca registrada tanto de Toninho Horta, quanto do mais recente Juarez Moreira” (ZANON, 2008, 14:09’). Toninho Horta reforça a importância do músico Chiquito Braga para seu aprendizado musical: “O Chiquito foi a luz principal no meu início. (...) Não dormia só para vê-lo tocar. Ele tinha uma concepção harmônica muito avançada para a época e eu me encantava com aquilo. Agora tem o Juarez Moreira, que é o seguidor da nossa linguagem.” (GOMES, & CARRILHO, 2007, p. 26).

#### 4.8 - ESTUDOS FORMAIS

A fim de desenvolver-se tecnicamente ao violão, aos 18 anos, Toninho Horta procurou o professor José Martins, que na época era reconhecido no meio musical de Belo Horizonte. O professor aconselhou-o a dar continuidade aos seus estudos de maneira informal, já que Horta possuía um caminho muito particular, que deveria ser corrigido, se

seguisse as técnicas de violão erudito<sup>89</sup>. Mais tarde, quando mudou-se para os Estados Unidos, nos anos 1980, Toninho Horta buscou o aprimoramento de seus estudos formais, durante dois semestres cursados na “The Juilliard School”. Fez aulas particulares de teoria da música por cerca de dois meses, antes de mudar-se para Nova Iorque. Após a prova de admissão, Horta foi aprovado para o curso elementar de música, com o professor C. Jeffrey Langley. O último tópico de seu aprendizado foi harmonia a quatro vozes. Para Horta, os benefícios do curso foram a melhora de sua escrita musical e a compreensão da teoria básica (RESNICOFF, 1990, p. 54-60).

#### 4.9 - TONINHO HORTA COMO IMPROVISADOR

Além dos procedimentos harmônicos característicos de Toninho Horta, destacamos também sua maneira particular de improvisação, que é um importante elemento constitutivo de suas composições. Para o músico, seu pensamento de improvisador está relacionado aos desenhos de seus acordes, ao uso de extensões destes (7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>) e a frases criadas a partir das inversões dos acordes. Algumas de suas principais referências são Wes Montgomery e Joe Pass. Toninho Horta afirma ter atualmente conhecimento das escalas, no entanto declara não improvisar de forma escalar (GOMES, & CARRILHO, 2007, p. 26). Guilherme Lacerda, em sua iniciação científica sobre aspectos estilísticos da guitarra de Toninho Horta, realizou análises sobre as improvisações do artista, a fim de compreender seus procedimentos mais comuns, descritos a seguir:

Toninho Horta possui uma maneira particular de improvisar. Nas poucas improvisações disponíveis em gravação, nota-se grande variedade de recursos, que agregam elementos da bossa nova, presentes por meio de ritmos e sonoridade; do *jazz*, como modificação da forma, acréscimo de acordes que preparam para a volta (turnarounds), uso de oitavas; e do *blues*, na melodia com o uso da escala pentatônica e escala blues. Sua abordagem na improvisação não é tradicional, com o uso de licks e clichês, e sim a de um compositor que improvisa, como ele mesmo afirma. O material é apresentado de maneira linear e até mesmo por meio de motivos. (LACERDA, 2007, p. 38)

---

<sup>89</sup> *Violões de Minas*. Roteiro e direção Geraldo Vianna. Documentário, 2007, 1 DVD. 101 min. Tema B - 1<sup>a</sup> Seção - Toninho Horta (citação aos 7'56'')

Vale ressaltar a questão abordada por Guilherme Lacerda sobre a improvisação criada por um compositor. O violonista Fábio Zanon percebe também esta característica na obra de Toninho Horta, considerando que em sua concepção há uma forte integração entre melodia, letra, arranjo, produção, solos instrumentais e improvisos (ZANON, 2008, 0':32''). Sem intenções comparativas, encontramos esta concepção interligada, também, na obra de Tom Jobim, que além de compositor, era arranjador, instrumentista, além de improvisador. Muitos de seus solos tornaram-se parte integrante das composições, tais como CHEGA DE SAUDADE e SAMBA DE UMA NOTA SÓ. O mesmo acontece, por exemplo, na canção TREM AZUL (Lô Borges e Ronaldo Bastos), gravada no CLUBE DA ESQUINA, na qual o improviso de Toninho Horta passou a fazer parte da composição.

## 5 - TONINHO HORTA - UM CANCIONISTA E SUAS PECULIARIDADES

---

Após o estudo das especificidades composicionais das músicas do disco TERRA DOS PÁSSAROS e dos procedimentos violonísticos utilizados por Toninho Horta em suas composições, realizados nos capítulos anteriores, decidimos aprofundar a análise de seu processo criativo através da elaboração de um capítulo voltado para a investigação dos indícios cancionais que demarcam sua produção, com o enfoque na importância da canção em sua obra. Discutiremos a seguir estas questões que contribuem para uma visão mais detalhada de sua concepção musical.

### 5.1 - A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

A canção resulta da articulação entre letra e melodia. Não pretendemos abordar questões a respeito de sua origem e de seu desenvolvimento histórico, tendo em vista ser um tema complexo e distante de nosso objeto central de pesquisa. Deteremo-nos neste capítulo à análise da canção popular, que apresenta traços particulares, distintos da música instrumental de tradição européia e da canção erudita (TATIT, 2004, p. 44). Luiz Tatit, pesquisador da canção popular brasileira, aponta como uma de suas características essenciais a relação existente entre a expressividade entoativa de seu conteúdo e a fala. Através do equilíbrio de recursos orais e melódicos, o cancionista<sup>90</sup> consegue estabelecer uma via de comunicação com o ouvinte (*Idem*, 2002, p. 11, 12). O poder enunciativo do texto reflete, por sua vez, a eficácia da canção (*Idem*, 1987, p. 1), levando em consideração que esta não deve ser avaliada pela qualidade literária de seus versos ou pelo nível de elaboração musical, mas sim, pela integração entre texto e melodia (*Idem*, 2007, p. 104). Tatit descreve o processo de composição da canção e seu vínculo com a fala:

De fato, por meio da linguagem oral cotidiana, veicula-se um conteúdo abstrato que depende da base acústica inscrita nos fonemas e nas entoações, mas não há necessidade de preservação dessa sonoridade. Por isso, selecionamos e organizamos as palavras

---

<sup>90</sup> Seguindo a definição de Luiz Tatit, o termo cancionista refere-se ao compositor de canções, caracterizado por ser um artista híbrido, que pode ser ao mesmo tempo músico, poeta, cantor, cujo processo criativo se dá, geralmente, de forma natural e espontânea. (TATIT, 2004, p.12 e 20)

da melhor forma possível e convocamos as melodias entoativas apenas para produzir ênfases aqui e ali no fluxo discursivo, sem outro tratamento especial que não o exigido pelo texto verbal (*Idem*, 2004, p. 41, 42)

Ao longo do século XX, a canção se estabeleceu como um importante veículo de expressão artística no Brasil, contribuindo para a formação da identidade sonora do país (*Ibidem*, p. 11) e tornou-se, também, um significativo produto de consumo cultural em nossa sociedade. Além de figurar como representante da música nacional, a partir da bossa nova, a canção passou a ser também um propício produto de exportação para o mercado cultural internacional (*Ibidem*, p. 44). Com o passar dos anos, a música popular urbana brasileira efetivou sua tradição no campo da canção, que se delineou estilisticamente através das transformações de seus componentes estéticos, comentados resumidamente adiante, a partir da consagração do samba como gênero popular entre as décadas de 1920 e 1930. O estilo precursor foi marcado pela valorização do coloquialismo e da articulação rítmica da melodia e das palavras. No período seguinte, com o apogeu radiofônico, entre as décadas de 1930 e 1950, a canção popular assumiu características passionais, indicadas pela desaceleração do andamento e pela valorização do discurso melódico. Sofreu mudanças significativas com as inovações estéticas da bossa nova, no final dos anos 1950, que retomaram as tendências coloquiais do samba, desta vez, com maior refinamento técnico. Protagonizou o período de eclosão dos festivais promovidos pelas redes televisivas, nos anos 1960, e redimensionou-se com a inserção do rock internacional no cenário musical e com as fusões propostas pela corrente tropicalista, no final da década. A produção de canções nas décadas seguintes revela a variedade e a fusão de gêneros, o consumo por classes sociais diversas, em um contexto predominantemente mercadológico e globalizante (*Ibidem*, p. 109, 110).

## **5.2 - AMBIVALÊNCIA: CACIONISTA X INSTRUMENTISTA**

Embora Toninho Horta seja muitas vezes reconhecido pelo público e pela mídia por sua produção ligada à música instrumental, notamos, através de análises, que a canção desempenha um papel fundamental em seu processo criativo, permeando toda a sua obra. No livro “*A Canção no Tempo - 85 anos de músicas brasileiras vol. 2: 1958-1985*”

(SEVERIANO & MELLO, 1998, p. 209), os autores definem Horta como um dos mais representativos guitarristas brasileiros no país e no exterior. Ao mesmo tempo em que o caracterizam enfaticamente como instrumentista, comentam sua canção BEIJO PARTIDO, considerando-a uma composição consagrada do cancioneiro nacional. Toninho Horta desenvolveu paralelamente sua atuação profissional, equiparando sua carreira de compositor à de instrumentista. No cenário da música popular brasileira podemos identificar alguns músicos que possuem tal versatilidade, como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Contudo, Horta, como compositor, diferencia-se por sua produção ligada à canção e como instrumentista, além de se sobressair como solista, destaca-se por sua produção como músico acompanhador, requisitado em um elevado número de gravações de discos de intérpretes e compositores nacionais e internacionais. No quadro abaixo selecionamos 47 álbuns lançados entre as décadas de 70 e 90, nos quais a participação de Toninho Horta se dá principalmente nesta função:

<b>ARTISTAS</b>	<b>DISCOS</b>	<b>GRAVADORA</b>	<b>ANO</b>
Elis Regina	Ela	CDB-Philips	1971
Milton Nascimento	Clube da Esquina	EMI-Odeon	1972
Elis Regina	Elis	CBD-Phonogram/ Philips	1973
Lô Borges	Lô Borges	EMI-Odeon	1973
Sidney Miller	Línguas de Fogo	Som Livre	1974
Milton Nascimento	Milagre dos Peixes Ao Vivo	EMI-Odeon	1974
João Bosco	Caça à Raposa	RCA	1975
Milton Nascimento	Minas	EMI-Odeon	1975
Airto Moreira	Promises of the Sun	EMI-Odeon	1976
Edu Lobo	Limite das Águas	Continental/WEA	1976
Taiguara	Imyra, Tayra Ipy	EMI-Odeon	1976
Milton Nascimento	Geraes	EMI-Odeon	1976
João Bosco	Galos de Briga	RCA	1976
Paulo Moura	Confusão Urbana	RCA	1976
Flora Purim	Nothing Will Be As It Was	Rhino/Warner Bros	1977
Nana Caymmi	Nana	RCA	1977
Simone	Face a Face	EMI-Odeon	1977

Gal Costa	Água Viva	Phillips/Phonogram	1978
Milton Nascimento	Clube da Esquina 2	EMI-Odeon	1978
Boca Livre	Boca Livre	Independente	1979
George Duke	A Brazilian Love Affair	Sony/BMG	1979
Sérgio Mendes	Horizonte Aberto	Som Livre	1979
Dori Caymmi	Dori Caymmi	EMI-Odeon	1980
Milton Nascimento	Sentinela	Ariola/Polygram	1980
Sérgio Mendes	Alegria	WEA Internacional	1980
Chico Buarque	Almanaque	Ariola/Philips	1981
Dori Caymmi	Dori Caymmi	EMI-Odeon	1982
Maria Bethânia	Ciclo	Polygram/Philips/ Universal Music	1983
Maria Bethânia	A Beira e o Mar	Polygram/Philips/ Universal Music	1984
Flavio Venturini	O Andarilho	EMI-Odeon	1985
Wagner Tiso	Coração de Estudante	Polygram/Philips	1985
Nana Caymmi	Chora Brasileira	EMI	1985
Olivia Hime	Estrela da vida inteira: Manuel Bandeira	Leblon Records	1986
Manhattan Transfer	Brasil	Atlantic / Wea	1987
Maria Bethânia	Dezembros	RCA	1987
Alaíde Costa	Amiga de Verdade	Pan	1988
Joyce	Negro Demais no Coração	SBK	1988
Mauro Senise	Mauro Senise	Visom Digital/ Edições Paulinas	1988
Ricardo Silveira	Sky Light	Verve/Polygram	1989
Joyce	Music Inside	Polygram	1990
Mark Egan	Beyond Words	Rhino / Wea	1991
Peter Madsen Group	Snuggling Snakes	Minor Music	1992
Yuri Popoff	Catopê	Leblon Records	1992
Gil Goldstein e Romero Lubambo	Infinite Love	Big World Music	1993
Kenny Barron	Sambao	Polygram	1993
Michael Gerber	This is MG	Big World Music	1993
Yutaka	Another Sun	Grp Records	1993

Através da análise discográfica, verificamos o constante envolvimento de Toninho Horta com a produção cancional brasileira. Sua atuação como instrumentista é marcada pela participação predominante em discos de compositores e intérpretes da canção popular nacional, como João Bosco, Edu Lobo, Milton Nascimento, Chico Buarque, Elis Regina, Gal Costa, Nana Caymmi, Joyce e Maria Bethânia. Nestas gravações, destaca-se principalmente por suas habilidades de músico acompanhador, sobressaindo-se com menor frequência como instrumentista solista.

Ao examinar sua produção como compositor, observamos a preponderância da canção como opção estética. Esta preferência pode ser averiguada no repertório de seus primeiros discos, TERRA DOS PÁSSAROS (1980) e TONINHO HORTA (1980), dedicados principalmente ao gênero e em diversos discos autorais do artista, como DURANGO KID I (1993), DURANGO KID II (1995), COM O PÉ NO FORRÓ (2004), SOLO - AO VIVO (2007), dentre outros. Com enfoque nas análises realizadas no capítulo anterior sobre o disco TERRA DOS PÁSSAROS, observamos fortes indícios cancionais na estrutura das composições, tais como a presença de letras em quase todas as músicas, estruturas formais curtas, constituídas por poucas seções, algumas compostas por uma só parte que se repete, outras, constituídas por uma seção e refrão, além de formas A B A, A B C, ou ainda A B C e Refrão. Estas estruturas formais se diferenciam de grandes formas, comumente usadas na elaboração de música instrumental, provenientes da tradição da música erudita, tais como as formas sonata e rondó<sup>91</sup>. O uso do refrão, que ocorre em quatro composições do disco, é um traço característico da canção popular de massa. No refrão apresenta-se, geralmente, um padrão melódico ou rítmico de fácil assimilação e memorização, que repete-se ao longo da canção. A extensão melódica das composições é menor que duas oitavas, exceto na canção CÉU DE BRASÍLIA, na qual o compositor se utiliza deste mesmo intervalo de alcance melódico. Este componente composicional sugere um pensamento cancional, já que o âmbito da melodia se estende dentro das possibilidades vocais, enquanto na música instrumental, por não ser geralmente atrelada ao canto, ocorre,

---

<sup>91</sup> Forma Sonata: “Um movimento típico em forma sonata consiste de uma estrutura tonal em duas partes, articulada em três seções principais.” p. 337. Rondó: “Forma musical em que a seção primeira, ou principal, retorna, normalmente na tonalidade original, entre seções subsidiárias (*couplets*, episódios) e conclui a composição.” SADIE, 1994, p. 797.

freqüentemente, maior desenvolvimento melódico. A extensão melódica das composições do disco TERRA DOS PÁSSAROS varia entre a nota lá, 220 Hz, e a nota lá, 880 Hz<sup>92</sup>. Outro indício cancional é a duração das composições, que é predominantemente curta, exceto em CÉU DE BRASÍLIA, AQUELAS COISAS TODAS e BEIJO PARTIDO, que duram respectivamente 6:46 min., 5:38 min. e 5:54 min. No entanto, devemos levar em consideração que embora seja um disco essencialmente de canções, Toninho Horta abre espaço para longas introduções, improvisos ou para exposições instrumentais das melodias em quase todas as faixas, ampliando suas durações. Portanto, a duração destas faixas ocorre em virtude dos arranjos, e não da estrutura das canções. No quadro abaixo, assinalamos as composições nas quais há improvisos ou exposições instrumentais da melodia:

<b>Música</b>	<b>Improvisos/ Exposição instrumental da melodia</b>	<b>Duração (em min. e seg.)</b>
CÉU DE BRASÍLIA	✓	6: 46
DIANA	✓	3:42
DONA OLÍMPIA	✓	4:11
VIVER DE AMOR	✓	4:07
PEDRA DA LUA	✗	2:40
SERENADE	✓	3:39
AQUELAS COISAS TODAS	✓	5:38
FALSO INGLÊS	✓	3:41
BEIJO PARTIDO	✓	5:54
NO CARNAVAL	✗	2:37

Notamos que, geralmente, em discos de música instrumental brasileira, a duração de diversas faixas é significativamente maior do que a das faixas de discos de canção. Como exemplo, observamos o álbum CIRCENSE (1980), de Egberto Gismonti, no qual sete das oito composições que o integram são instrumentais e duram mais de cinco minutos. A única exceção é a faixa MAIS QUE A PAIXÃO, uma canção de Egberto Gismonti, composta em parceria com João Carlos Pádua, que tem duração inferior a cinco minutos. Outro exemplo

<sup>92</sup> As freqüências citadas se aplicam ao âmbito melódico instrumental. A extensão melódica vocal das canções do disco TERRA DOS PÁSSAROS, aplicada à voz masculina varia entre as notas lá, 110 Hz a lá 440 Hz.

utilizado foi o álbum de música instrumental VIRGIN LAND (1974), de Airto Moreira, no qual a maioria das músicas excede cinco minutos. Habitualmente, em discos de canção popular, a duração das faixas é inferior a cinco minutos.

No quadro seguinte, observamos as estruturas formais utilizadas por Horta nas composições do disco TERRA DOS PÁSSAROS. As formas foram reduzidas, através da exclusão de Introduções, Interlúdios e Codas, para facilitar a visualização das estruturas básicas empregadas. Como pudemos perceber através das análises formais realizadas no capítulo anterior, as composições de Toninho Horta apresentam, muitas vezes, estruturas com números de compassos irregulares e que, freqüentemente, não seguem os moldes formais convencionais, tal como o da forma canção tradicional, constituída pelas partes A A B A. No entanto, não deixam de ser formas curtas, estruturalmente coerentes e assimiláveis. Além das formas das composições, indicamos, também, no quadro abaixo, as extensões melódicas de cada canção, que variam entre os intervalos de nona menor e de duas oitavas.

<b>Música</b>	<b>Forma básica</b>	<b>Extensão melódica</b>
CÉU DE BRASÍLIA	A A B C	duas 8 <sup>as</sup>
DIANA	A A A' Refrão	10 <sup>a</sup> menor
DONA OLÍMPIA	A A A	10 <sup>a</sup>
VIVER DE AMOR	A B A	11 <sup>a</sup>
PEDRA DA LUA	A A A A	13 <sup>a</sup>
SERENADE	A A' Refrão	9 <sup>a</sup>
AQUELAS COISAS TODAS	A A' A A'	9 <sup>a</sup>
FALSO INGLÊS	A B C B' C B' Refrão C Refrão	11 <sup>a</sup>
BEIJO PARTIDO	A A A'	11 <sup>a</sup> aum.
NÓ CARNAVAL	A Refrão A' Refrão	9 <sup>a</sup> menor

### 5.3 - TONINHO HORTA E A MÚSICA INSTRUMENTAL

Embora tenhamos encontrado a canção como opção estética preponderante na obra de Toninho Horta, este possui também uma forte ligação com a música instrumental. O

compositor se dedicou com maior assiduidade ao gênero no período em que viveu nos EUA, entre os anos de 1989 e 1998. Gravou quatro discos com o repertório voltado principalmente a esse tipo de música: DIAMOND LAND (1988), MOONSTONE (1989), ONCE I LOVED (1992) e FOOT ON THE ROAD (1994). Nesta fase, Toninho Horta não deixou de usar os moldes da canção em parte considerável de suas composições, mas passou a utilizar o vocalize, procedimento vocal em que, no lugar do texto, emprega-se vogais ou sílabas, ao cantar a melodia, similar ao *scat singing*, utilizado no jazz como um recurso de improvisação melódica vocal, desde o início do século XX. Já em seus primeiros discos, Horta utiliza este procedimento com menor frequência na exposição da melodia de algumas canções e composições instrumentais. No disco TERRA DOS PÁSSAROS, emprega o vocalize nas canções DONA OLÍMPIA e AQUELAS COISAS TODAS. Alguns exemplos de composições gravadas em álbuns voltados à música instrumental em que adota o vocalize são: LUIZA (Toninho Horta, disco: DIAMOND LAND), BICYCLE RIDE (Toninho Horta, disco: MOONSTONE), GERSHWIN (Toninho Horta, disco: MOONSTONE), YARABELA (Toninho Horta, disco: MOONSTONE) e MINAS TRAIN (Toninho Horta, disco: ONCE I LOVED). Já em seus discos DURANGO KID (1992) e DURANGO KID 2 (1995), essencialmente de canções, o compositor substitui muitas vezes as letras pelo vocalize, embora mantenha o texto em algumas faixas. Podemos perceber este traço distintivo nas canções DIANA (Toninho Horta e Fernando Brant), DURANGO KID (Toninho Horta e Fernando Brant) e WAITING FOR ANGELA (Toninho Horta), gravadas no álbum DURANGO KID e nas canções DONA OLÍMPIA (Toninho Horta e Ronaldo Bastos), PEDRA DA LUA (Toninho Horta e Cacaso) e LIANA (Toninho Horta e Arnaldo P. da Cruz), gravadas no disco DURANGO KID 2. Em sua dissertação sobre o Clube da Esquina, Thaís dos Guimarães Alvim Nunes destaca esta característica como uma das principais marcas estilísticas das composições de Horta: “Toninho Horta apresenta elementos composicionais e de arranjo que se tornariam característicos do compositor. Um deles é a exposição instrumental de uma canção através de vocalizações da melodia sem o texto.” (NUNES, 2005, p. 37).

Este uso instrumental da canção passou a ser constantemente adotado em suas composições pós-1980. Ao focalizarmos as atenções nos aspectos composicionais de seu

disco inaugural, TERRA DOS PÁSSAROS, notamos que das dez faixas gravadas, apenas três apresentam-se como música instrumental: DONA OLÍMPIA (T. Horta/R. Bastos), VIVER DE AMOR (T. Horta/R. Bastos) e AQUELAS COISAS TODAS (T. Horta). Ressaltamos ainda que as duas primeiras possuem letra em suas versões originais, gravadas por Milton Nascimento. Através das análises musicais das composições deste álbum, apresentadas no capítulo anterior, observamos que ao confeccionar suas canções, Horta valoriza os elementos musicais, resultando sempre em um alto nível de elaboração sonora, que abrange aspectos como melodias, harmonia, arranjos, instrumentação, contracantos e improvisos. Apesar do alto grau de sofisticação dos aspectos mencionados, há um equilíbrio entre o plano de acontecimentos musicais e o plano interpretativo das canções. A presença de improvisos e de interferências instrumentais revela o caráter múltiplo de Toninho Horta, que é ao mesmo tempo compositor, instrumentista, arranjador, improvisador e intérprete. Esta multiplicidade garante, por outro lado, o fluxo de suas idéias musicais. O violonista Fábio Zanon dedicou um programa da série radiofônica “Violão” à música de Toninho Horta (ZANON, 2007, 00’:31”). Em sua visão analítica sobre as canções de Horta, Zanon observa a pluralidade de seu caráter, entendendo-as como resultado de uma concepção integrada dos elementos que as constituem:

O registro de canções populares é feito normalmente só com a linha melódica superposta pela letra e pelo acompanhamento cifrado, deixando em aberto a estrutura e o revestimento final, que é um dos pontos que diferenciam a canção popular da tradição clássica. Dentro do universo da canção popular, raras são as vezes em que uma concepção mais integrada de música, letra, arranjo e produção toma corpo. São os casos em que o arranjo de base e os eventuais solos instrumentais passam a fazer parte da identidade sonora de uma maneira tão marcante quanto a própria letra e melodia.

#### **5.4 - ARRANJOS**

Notamos que os arranjos de base e orquestrais de Toninho Horta comunicam-se com o conteúdo poético das canções de maneira coesa, no entanto, são caracterizados por um alto grau de densidade sonora, devido às instrumentações, aos contracantos vocais e instrumentais, às harmonias dissonantes e às improvisações. Esta marca estilística de

Toninho Horta identifica-se com a própria estética do “Clube da Esquina”, do qual o compositor faz parte. Na produção discográfica do “Clube”, que é predominantemente cancional, há uma significativa relação com a música instrumental, a exemplo da participação do grupo “Som Imaginário” em discos de Milton Nascimento e dos álbuns gravados ao lado de jazzistas, como o pianista Herbie Hancock e o saxofonista Wayne Shorter. Além disto, nos discos do “Clube da Esquina” há a presença constante de arranjos orquestrais e da participação de coros. Um outro fator que deve ser levado em consideração é a presença de muitos músicos integrantes do “Clube”, como Novelli, Wagner Tiso, Robertinho Silva e Nivaldo Ornelas, no disco TERRA DOS PÁSSAROS. Este aspecto reforça a identidade sonora do grupo de artistas, que mesmo ao lançarem-se em trabalhos solo continuam participando nos discos uns dos outros.

Ao examinar o papel do arranjo na canção, Luiz Tatit observa a relação que este possui com a letra e a melodia, sendo usado não como sinal de virtuosismo instrumental, mas como uma aclimatação, ou como uma impressão do conteúdo expresso pela canção:

Num estágio de arranjo, o cancionista prefere aclimatar instrumentalmente as impressões que lhe causa a relação letra/melodia proposta pela composição, ao invés de enxertar virtuosidade instrumental que nada tem a ver, em geral com informações da canção (TATIT, 2007, p. 105).

Podemos perceber esta relação entre o arranjo e o conteúdo cancional em todas as faixas do disco TERRA DOS PÁSSAROS. Esta via de comunicação destaca-se no arranjo de CÉU DE BRASÍLIA, no qual a orquestra desempenha ora função contrapontística, ora de sustentação sonora, sobressaindo-se nos momentos mais conclusivos da letra, como na parte C, onde a dinâmica atinge seu ápice. Neste momento, as linhas melódicas, em frequências agudas, executadas em dinâmica forte pela orquestra, contrapõem-se à melodia principal e correspondem-se com o conteúdo poético da letra, que sugere imagens do céu, da imensidão, do horizonte. Na canção FALSO INGLÊS, há diversas interferências bem humoradas da percussão, que se comunicam com o personagem cômico apresentado pela letra. Esta aclimatação do conteúdo poético da canção no arranjo é, também, evidente em BEIJO PARTIDO, onde há uma primeira exposição realizada apenas com voz e guitarra,

dando ênfase ao personagem da letra da canção que fala dirigindo-se a alguém. Em seguida acontece um improviso de sax e, logo depois, com a volta da exposição melódica, a densidade sonora cresce com a entrada das cordas, conferindo maior peso dramático ao texto musical e poético.

Ainda examinando o papel do arranjo na canção, Tatit observa que o cancionista não elabora isoladamente os elementos composicionais. O compositor promove a conexão destes, dando sentido à canção: “Os cancionistas não produzem letras ou músicas ou arranjos, produzem uma integração e esta integração é que chega aos ouvintes.” (TATIT, 2007, p. 128).

### **5.5 - TONINHO HORTA: INTÉRPRETE**

Apesar de não ser considerado cantor por excelência, a partir do álbum TERRA DOS PÁSSAROS, Toninho Horta, além de compositor, instrumentista e arranjador, torna-se, também, intérprete. Este fator é decorrente da postura assumida por compositores, a partir dos anos 1970 e 1980, que assim como Horta, converteram-se em intérpretes de suas próprias canções, como indica Luiz Tatit:

Os compositores transformam-se naturalmente em cantores. Afinal, a voz que fala é a voz que canta. Lançam seus próprios discos e dispensam os cantores. Quase não surge mais intérprete masculino (exceto na música brega). As décadas de 70 e 80 são dos compositores, das cantoras (as mulheres ainda compõem pouco) e dos conjuntos em início de carreira (TATIT, 2002, p. 13).

O intérprete de canções é responsável por traduzir, à sua maneira, o conteúdo do texto. Sendo assim, cabe ao intérprete, ou ao intérprete-autor exprimir sua leitura particular do conteúdo da canção, explorando recursos naturais de sua voz, somados a subsídios técnicos vocais, que o possibilitam atingir um determinado resultado interpretativo. Os recursos técnicos ampliam as possibilidades de manipulação do enunciado da canção, instigando, desta forma, a atenção do ouvinte, como observa Regina Machado, em sua dissertação de Mestrado, na qual propõe uma abordagem sobre o comportamento vocal na canção popular brasileira:

Na canção popular, a relação entre o conteúdo do texto com a melodia confere ao intérprete um papel definitivo na expressão dessa junção, cabendo ainda ao cantor somar a essa explicitação emotiva as características vocais, bem como o carisma pessoal, visto que a canção popular tornou-se também um ambiente de realização cênica. Esteja ele inserido na grande mídia ou não, o cantor carrega, associadas à sua voz, a sua imagem e história pessoal, criando um elo de paixão com o ouvinte (MACHADO, 2007, p. 17).

Desde a adolescência, Toninho Horta compõe canções e o canto sempre integrou seu processo de criação. No entanto, projetou-se musicalmente por suas habilidades de instrumentista e de compositor. Sua maneira de usar a voz se deu de forma prática e intuitiva, refletindo, principalmente, o uso constante de recursos naturais, que demarcam sua forma de interpretação. O próprio compositor chama a atenção para a preferência pelo uso da voz em seu processo criativo (GOMES & CARRILHO, 2007, p. 25). Ao descrever seu procedimento composicional, Horta declara considerar-se cantor, apesar de priorizar-se como compositor e instrumentista, além disto, revela cantar as melodias enquanto toca os acordes ao violão, ressaltando ainda, que a partir deste hábito, passou utilizar o vocalize que demarca muitas de suas composições:

Nunca desenvolvi o lado de violão solo, sempre preferi utilizar a voz. Para compor eu canto as melodias junto com os acordes, então acabei virando cantor. Acho que isso virou uma marca do meu trabalho, esses *vocalizes* que faço.

Considero-me primeiro compositor, segundo instrumentista e, por último, cantor. Sempre me considerei mais compositor, mas creio que atingi também um bom nível como instrumentista.

Mesmo quando elabora canções sem o uso de palavras, Toninho Horta não deixa de proporcionar significado ao discurso delineado pelo texto musical, criando tensões sonoras, passionais e temáticas, através do próprio contorno melódico: “Embora faça parte de uma concepção musical, a melodia da canção jamais deixa de ser também um modo de dizer e, nesse sentido, identifica-se com a prosódia que acompanha nossa fala cotidiana.” (LOPES & TATIT, 2008, p. 16).

Esta particularidade de Toninho Horta, pode ser verificada não só em suas composições, mas também em suas interpretações de canções de outros autores, como SAUDADES DA BAHIA (Dorival Caymmi), gravada no disco DURANGO KID II e ACROSS THE UNIVERSE (John Lennon e Paul McCartney), gravada no álbum DURANGO KID. Na interpretação de ambas, Horta substitui a letra pelo vocalize. Sua interpretação da melodia remete à tendência comum aos indivíduos de cantarolar a linha melódica com sílabas, como “na, na, na”, ou “la, la, la”, ou “pa, pa, ra”, no lugar da letra da canção, da qual se esqueceram. Ou seja, Toninho Horta se apropria de uma prática muito comum aos ouvintes de música ao interpretar canções desta maneira. Ao executar a canção consagrada pelos Beatles, ACROSS THE UNIVERSE, Horta faz uso do vocalize, e canta apenas a letra da canção em parte do refrão, que, geralmente, é o componente mais fácil de se memorizar da letra. Estabelece, assim, um tipo de relação com a memória afetiva que possui da canção.

## **5.6 - LETRAS DAS CANÇÕES**

Através da escuta apurada da discografia autoral de Toninho Horta, notamos que tanto nas letras escritas pelo compositor, quanto naquelas escritas por outros autores, prevalecem temas cujo conteúdo apresenta características sentimentais, familiares, lúdicas e oníricas. Observamos que a produção de Horta, assim como a do “Clube da Esquina” de forma geral, é de difícil classificação, sendo impossível nomeá-la através de um único estilo. Devemos lembrar que esta é uma necessidade mercadológica e que a produção deste grupo de artistas identificava-se com uma postura alternativa, crítica às leis do mercado e à classificação segmentada da música popular massiva. No entanto, não se apresentava como vanguarda e tampouco propunha rupturas às linguagens existentes, pelo contrário, foi capaz de absorver tanto elementos da tradição cultural brasileira e da cultura popular, quanto as influências do pop e do rock norte americano e de empregar recursos tecnológicos disponíveis em suas gravações. A produção de Toninho Horta e do grupo de artistas do qual fazia parte buscou saídas criativas, misturando diferentes estilos e linguagens, permitindo-se conciliar elementos da cultura popular com improvisações jazzísticas, com o rock internacional, com o samba e a bossa nova. A temática de suas canções se identifica com o caráter lúdico, coletivo e diverso que permeia toda a produção do grupo.

Assim como na obra ligada ao “Clube da Esquina”, os temas predominantes das canções de Toninho Horta fazem referência a um mundo idílico e sentimental. A realidade simbolizada em suas canções faz alusão à vida familiar, cotidiana, figurando uma representação nostálgica da vida, que pode ser percebida em todas as composições do disco TERRA DOS PÁSSAROS, como abordaremos brevemente, a seguir<sup>93</sup>:

- CÉU DE BRASÍLIA (Toninho Horta e Fernando Brant)

Nesta canção prevalece uma imagem onírica de um personagem que sobrevoa a cidade de Brasília, deixando de lado a cidade grande e o mundo do trabalho e valorizando a vida bucólica, como é possível observar nos versos “lá vou eu pelo ar”, “me esquecendo da solidão/ da cidade grande/ do mundo dos homens”.

- DIANA (Toninho Horta e Fernando Brant)

A letra da canção DIANA transporta o ouvinte, de maneira lúdica, para o ambiente da casa, tomada pelo vazio causado pela morte de uma cachorra estimada: “já não te encontro à espera ao pé da porta”, “tanto vazio por todo o lugar/ tanto silêncio sinto ao chegar/ ao nosso território de brincar”.

- DONA OLÍMPIA (Toninho Horta e Ronaldo Bastos)

Na versão do disco TERRA DOS PÁSSAROS foi gravada sem a letra de Ronaldo Bastos. No arranjo, Horta coloca em primeiro plano o discurso nostálgico da personagem das ruas de Ouro Preto, D. Olímpia, no qual esta explica porque saiu às ruas como uma mendiga, buscando cumprir uma promessa com a qual pretendia “socorrer os pobres” e “fazer valer” a sua pessoa. No final de seu depoimento emociona-se e chora.

- PEDRA DA LUA (Toninho Horta e Cacaso)

Seu conteúdo poético imprime cenas simbólicas e subjetivas que remetem à figura da mãe e à infância do interlocutor, como observamos nos versos “minha mãe calma e serena”, “minha mãe no seu piano”, “menino levante cedo/ menino não chegue tarde”.

---

<sup>93</sup> Não comentamos sobre o conteúdo das composições VIVER DE AMOR (Toninho Horta e Ronaldo Bastos) e AQUELAS COISAS TODAS (Toninho Horta) por apresentarem-se como músicas instrumentais no disco TERRA DOS PÁSSAROS.

- SERENADE (Toninho Horta e Ronaldo Bastos)

Esta é uma canção sentimental, na qual o enunciador faz um convite para o amor impulsivo e livre: “vem comigo/ você pode até se arrepender”, “deixa o coração bater”, sugerindo, ao final da letra, uma dança ao som de “Moonlight Serenade”, que é originalmente uma balada instrumental de Glenn Miller, gravada em 1939.

- FALSO INGLÊS (Toninho Horta e Fernando Brant)

A letra desta canção apresenta um personagem cantor, que, incapaz de compreender o idioma inglês, inventa à sua própria maneira palavras que imitam o som desta língua, para conseguir cantar.

- BEIJO PARTIDO (Toninho Horta)

Esta é outra canção ligada ao sentimentalismo. Seu conteúdo poético trata da desilusão amorosa e será abordado mais cuidadosamente ao final deste capítulo, assim como o conteúdo da canção FALSO INGLÊS.

- NO CARNAVAL (Caetano Veloso e Jota)

Nesta letra de Caetano Veloso, a temática se volta para a história de um amor efêmero de Carnaval, relacionado ao samba: “no coração, meu tamborim/ o amor cresce em samba assim”, e quando o amor chega ao fim, modifica os versos para: “no coração, meu tamborim/ o amor chora um samba assim”.

Além das canções do disco TERRA DOS PÁSSAROS, encontramos o mesmo tipo de conteúdo característico em canções gravadas em outros discos de Horta, como MANUEL, O AUDAZ (Toninho Horta e Fernando Brant), uma homenagem a um jipe, ou em MEU CANÁRIO VIZINHO AZUL (Toninho Horta), sobre a morte de um canário, e em várias outras canções como YARABELA (Toninho Horta), MINHA CASA (TONINHO HORTA), CASO ANTIGO (Toninho Horta, Ronaldo Bastos e Fernando Brant), dentre outras. Como mencionamos, os temas abordados nas canções de Horta pertencem a um universo comum e ligado ao cotidiano. Luiz Henrique Garcia observa em sua dissertação sobre o “Clube da Esquina” o caráter que demarca a produção destes artistas:

O personagem musical que sintetiza o caminho do Clube não é nem o abstrato homem do “povo”, nem tampouco o “poeta moderno”, mas o próprio músico da rua, o “artista” que ocupa um lugar

definido e determinado, mas não está alheio às pessoas comuns, está sempre entre elas (GARCIA, 2000, p. 144).

Toninho Horta considera Fernando Brant o letrista que melhor dialogou com sua música:

(...) acho que o Fernando Brant foi o que atingiu mais profundamente a minha música. (...) Nossas parcerias aconteceram todas entre 1968 e 1976: “Aqui Ó!”, “Manoel, o Audaz”, “Diana”, “Falso Inglês”, “Céu de Brasília”. (...) Minhas composições são muito de vez em quando. Mas quando resolvo fazer, parece que cada uma tem uma referência especial, com influência mais pop, outra com mais igreja, outra com mais bossa nova, balada. Então acabei fazendo poucas músicas, mas bem marcantes. E acho que o Brant tem um papel importante nessa marca, suas letras conseguiram captar e exprimir muito bem essa característica particular de cada uma das minhas músicas. Foi o perfeito entendimento das palavras dele com a minha linha melódica. (...) O que admiro nele é que para cada compositor ele tem uma linha de trabalho diferente, de acordo com a música de cada um. Para o Milton ele trabalha temas que remetem ao passado, ao trabalhador braçal, escravo, aos cantos de trabalho, à raça negra, e também elementos políticos da nossa realidade. Para mim, ele criou personagens muito bacanas: o jipe dele virou “Manoel, o Audaz”; a cachorrinha virou “Diana”; eu que cantava um inglesinho fuleiro, virei “Falso Inglês” (Toninho Horta in: VILARA, 2006, p. 364).

O próprio letrista corrobora a colocação de que em seu processo criativo costuma diferenciar a temática das letras como resultado do conteúdo musical apresentado. Ao comparar as canções de Milton Nascimento às canções de Toninho Horta, Fernando Brant atribui ao conteúdo das composições deste último uma atmosfera juvenil, diferente daquela encontrada nas canções de Milton Nascimento:

Tanto que as letras que faço para o Toninho Horta não tem nada a ver com as que faço para o Milton. Porque as músicas são muito diferentes. “Aqui Ó!”, “Durango Kid”, “Manoel, o Audaz” têm um clima juvenil, completamente diferente do clima das músicas do Bituca (*Ibidem*, p. 60).

Estes aspectos indicam que, ao criar letras para canções, Fernando Brant se inspira tanto no universo musical destas quanto na própria personalidade dos compositores, adaptando-se, assim, ao caráter diverso dos autores com quem colabora.

## 5.7 - ANÁLISES DAS CANÇÕES

Para uma melhor compreensão das peculiaridades das composições de Toninho Horta, julgamos necessária a busca de uma visão mais aprofundada sobre seu processo criativo. Sendo assim, encontramos nas teorias desenvolvidas por Luiz Tatit no campo da semiótica, aplicadas à análise da canção popular brasileira, importantes recursos que nos permitem examinar mais a fundo os mecanismos composicionais que demarcam as canções de Horta. Luiz Tatit dedica-se em seus livros à pesquisa da dicção do cancionista brasileiro, com ênfase em sua maneira de compor. O autor ressalta que, a despeito do grau de elaboração do conteúdo literário ou musical, no caso da canção, sobressaem-se as marcas interpretativas e discursivas do interlocutor:

Do mesmo modo, para se apreciar uma canção, é inócuo fragmentá-la com opiniões setorizadas (que melodia repetitiva!, esta letra não diz nada! etc.). Mais razoável seria verificar que rendimento comunicativo uma canção obtém quando associa seus versos e suas melodias aos indicadores que acusam a presença viva do intérprete e de sua situação discursiva. (TATIT, 2007, p. 184 – grifos meus)

Para a investigação destes indicadores nas canções de Toninho Horta analisaremos duas composições de seu disco inaugural, BEIJO PARTIDO (Toninho Horta) e FALSO INGLÊS (Toninho Horta e Fernando Brant), adotando ferramentas analíticas propostas por Luiz Tatit. A escolha das duas canções está relacionada aos diferentes desenvolvimentos melódicos e poéticos que se apresentam em cada uma delas e que, de certa forma, sintetizam alguns dos procedimentos composicionais mais comuns das criações de Toninho Horta.

Tatit destaca a capacidade do compositor de canções de “*conduzir com naturalidade o texto e fazer do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista*” (TATIT, 2002, p. 21), sugerindo ao ouvinte imagens enunciativas. Este processo, denominado *figurativização*, relaciona-se com a conexão entre letra e melodia

que, por sua vez, possui fortes vínculos com a linguagem oral e com suas bases entoativas. Esta tendência à figurativização se faz presente em ambas as canções escolhidas, porém articula-se de diferentes maneiras em cada uma delas. Examinaremos esses procedimentos ao longo das análises a seguir.

### **5.8 - FALSO INGLÊS (Toninho Horta e Fernando Brant)**

Toninho Horta compõe canções em estilos variados, e adapta-se às diferentes linguagens, mudando o caráter das estruturas melódicas, rítmicas, harmônicas e poéticas. No disco *TERRA DOS PÁSSAROS*, notamos esta variedade através das escolhas estilísticas, que passam pelo rock progressivo, em *CÉU DE BRASÍLIA* e *DONA OLÍMPIA*, pelo pop, em *DIANA*, *SERENADE* e *FALSO INGLÊS*, pelo samba, em *AQUELAS COISAS TODAS* e pela bossa nova, em *PEDRA DA LUA*, *BEIJO PARTIDO* e *NO CARNAVAL*. Nas canções pop, as melodias possuem maior regularidade rítmica e a harmonia é caracterizada pelo uso mais freqüente de acordes diatônicos, ou seja, que pertencem ao campo harmônico da tonalidade. Já nas canções em estilo bossa nova, como *PEDRA DA LUA* e *BEIJO PARTIDO*, predominam harmonias mais imprevisíveis, com a utilização constante de acordes não-diatônicos e as melodias são mais livres ritmicamente, com o emprego freqüente de quiálteras e notas longas.

A canção *FALSO INGLÊS* pertence ao estilo pop, que demarca diversas composições de Toninho Horta, como *DURANGO KID*, *MANUEL*, *O AUDAZ*, *LIANA*, *SERENADE*, *MINAS TRAIN*, *FOR MY CHILDREN*, dentre outras. Nestas canções prevalecem a periodicidade rítmica da melodia e do acompanhamento, a reiteração de temas melódicos e os ataques consonantais. Para Luiz Tatit, estas características indicam a tematização melódica, que é um recurso sonoro propício para as “construções de personagens (baiana, malandro, *eu*) de valores-objeto (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa)” (In: TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 23). Em *FALSO INGLÊS*, Toninho Horta e o letrista Fernando Brant constroem um personagem, a partir de recursos sonoros tematizantes. O enunciador caracteriza-se pela figura de um cantor, que por não entender o idioma inglês, inventa seu próprio vocabulário, imitando a sonoridade daquela língua, como observa Luiz



Eu via Fred Astaire	½ B
Legenda não serve pra poder cantar	
Eu tive que inventar um jeito de cantar inglês	C
Beatles, Dylan	
Houve uma vez e eu cantei	
Eu lembro que inventei	½ B
Todos se encantaram	
Com meu falso inglês	
<i>Wow what I need to see</i>	2 vezes Refrão (igual ao ½ B)
<i>What again following here</i>	
<i>Left to day oh my</i>	
<i>What I need to see in other way and left today</i>	C
<i>Wonder woman</i>	
<i>Light a mid a move to say oh mine</i>	

A organização do texto corresponde a um tipo de metalinguagem da canção, na qual seu conteúdo poético é utilizado para explicar os procedimentos empregados na elaboração da própria canção. No Refrão e na parte C final, emergem para o primeiro plano palavras sem significado, que evidenciam as experiências narradas pelo enunciador ao longo da canção. Neste trecho da música a eficácia comunicativa é atingida através de um texto sem significado lógico, já que a importância de seu conteúdo está na maneira como soa, imitando o som do idioma inglês.

A canção é dividida em quatro partes que chamamos de A, B, C e, a última, ½ B, ou Refrão, quando cantada em “falso inglês”. Nas partes A, B, ½ B e Refrão prevalecem a regularidade rítmica do acompanhamento, e da melodia, em andamento moderado, e a dinâmica linear. A parte C contrasta-se em relação às outras, por apresentar uma

interrupção da marcação rítmica e pela diferenciação do tratamento harmônico, caracterizado pela predominância de acordes não-diatônicos, criando um clima de suspensão com a harmonia não resolutiva, que oscila entre os acordes C7M(#11) e B7 ao longo de três compassos. Embora Toninho Horta utilize acordes não-diatônicos nas outras partes da música, na parte C isto ocorre com maior frequência. Na letra, a parte C representa justamente o momento em que o personagem decide inventar uma maneira de cantar inglês: “eu tive que inventar um jeito de cantar inglês”, que pode, de certa forma, representar sua frustração por não compreender o idioma: “Gene Kelly canta e dança sem eu entender”.

A tonalidade desta canção é Ré Maior e a voz de Toninho Horta ocupa a região média da tessitura. A extensão melódica se dá no intervalo de 11<sup>a</sup>, formado entre as notas lá (220 Hz) e a nota ré (587,3 Hz)<sup>95</sup>:



Fig 1. Notas lá (220 Hz) e ré (587,3 Hz)

A voz se identifica com o coloquialismo, aproximando-se da fala, desta forma, o enunciador, que está no centro dos acontecimentos, chama a atenção do ouvinte. A maneira espontânea e natural de usar a voz corresponde ao teor coloquial da letra, que representa uma narração em primeira pessoa, em um contexto informal e bem humorado. As terminações das frases, ou tonemas<sup>96</sup>, são predominantemente descendentes, corroborando o caráter temático da canção, como explica Luiz Tatit:

Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado (TATIT, 2002, p. 21).

<sup>95</sup> Lembramos que na voz masculina os intervalos soam uma oitava abaixo.

<sup>96</sup> Tonemas são “inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação.” (TATIT, 2002, p. 21)

Há na canção uma significativa cumplicidade entre a interpretação de Toninho Horta e seu enunciado. Além disso, a comicidade do conteúdo da letra é transposta para o arranjo, com interferências bem humoradas da percussão, de solos da guitarra e do coro. O final da letra, cantado em um inglês inventado, traz à tona a questão mencionada anteriormente sobre a relação entre o conteúdo poético e musical e a eficácia da canção. É exatamente no refrão que Toninho Horta emprega palavras sem significado algum, mas que, mesmo assim, chamam a atenção do ouvinte, sintetizando todo o conteúdo expresso pela letra da canção. A ausência de significado poético não anula o rendimento comunicativo da canção. A repetição do refrão, formado por quatro compassos faz com que seja facilmente assimilado e memorizado, atingindo de maneira eficaz o destinatário-ouvinte.

### **5.9 - BEIJO PARTIDO**

Como mencionamos no terceiro capítulo, esta é uma das canções mais conhecidas e mais gravadas de Toninho Horta. Ao contrário de FALSO INGLÊS, caracterizada pela tematização melódica, em BEIJO PARTIDO prevalecem indicativos passionais, ressaltados pela emotividade e pela subjetividade poética. Luiz Tatit define a passionalização na canção como um processo no qual destacam-se a continuidade melódica, o prolongamento das vogais, a desaceleração do andamento, a ampliação da extensão melódica e dos saltos intervalares e a exploração das frequências agudas (*Ibidem*, p. 22, 23). O autor considera a passionalização um recurso propício para abordar temas relacionados a desilusões amorosas e carências afetivas:

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão da emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo (*Ibidem*, p. 23).





arrebatamento passional, esses acordes dissonantes com funções fluidas já aparecem totalmente integrados, como parte das estratégias persuasivas do enunciador. Eles facilitam a tradução de matizes do espírito humano. Ao contracenar com a melodia, a harmonia enriquecida pode expressar duplo sentido, hesitação e outras nuances que tais (TATIT, 2002, p. 184).

Tatit acrescenta ainda que as funções dos acordes alterados contribuem, também, para o surgimento de um percurso melódico complexo e variado, observando que esta alteração pode causar a impressão de abandono da tonalidade (*Ibidem*, p. 178). Esta colocação é compatível à ambigüidade harmônica encontrada em BEIJO PARTIDO.

O âmbito melódico desta canção abrange o intervalo de 11<sup>a</sup> aumentada, formado entre as notas lá (220 Hz) e ré# (622,3 Hz), ocupando a região médio-aguda da tessitura:

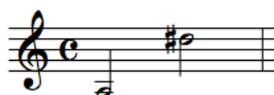


Fig. 2 notas lá (220 Hz) e ré# (622,3 Hz)

A melodia desta canção é caracterizada pelo uso constante de cromatismos e de saltos intervalares, que condizem com seu aspecto passional. O ritmo melódico é marcado pelo uso freqüente de quiálteras que conferem uma impressão de desaceleração do andamento. Como mencionamos na análise do terceiro capítulo, ao expor pela primeira vez a letra, Toninho Horta utiliza um recurso de gravação em que sobrepõe a voz, duplicando-a, com uma pequena defasagem. Cria, desta forma, um efeito de eco, enfatizado ainda pelo *reverb* empregado ao som da guitarra, que acompanha a voz. Estes efeitos, aliados ao conteúdo poético da letra, provocam uma sensação de algo desfocado e incerto, coincidindo com o caráter passional do interlocutor, que sente-se desiludido e arruinado. Os efeitos ocorrem a partir do verso “hoje não passa de um dia perdido no tempo”. A palavra “perdido” deste verso realça a atmosfera criada pela realização musical que a envolve. Os finais de frases dirigem-se à região aguda da tessitura justamente nos trechos da letra em que o enunciador emite as interjeições: “e digo”, “e Deus”, “e fico”, “eu sei” e “e grito”, aumentando a tensividade passional de seu conteúdo.

Há plena cumplicidade entre o destinador e o enunciado da canção. Esta compatibilidade é perceptível através da maneira de cantar, com a valorização dos prolongamentos vocálicos e através do tratamento harmônico, do contorno melódico e da concepção do arranjo, que de forma integrada revelam a situação passional e a relação do interlocutor com os acontecimentos. A primeira exposição da letra é realizada apenas com voz, guitarra e violão, ambos tocados por Toninho Horta, aproximando o conteúdo expresso pela letra, através da voz do interlocutor, do ouvinte. Durante o improviso de saxofone introduz-se o restante da sessão rítmica, constituída por baixo elétrico, bateria, sintetizadores e órgão, e a voz permanece, com contracantos em vocalize que dialogam com o sax. Na volta da letra, a dinâmica cresce significativamente, com o aumento da densidade sonora, ocasionada pela entrada da orquestra e pelo aumento do volume dos instrumentos, proporcionando maior peso dramático à última estrofe da letra. A construção passional do arranjo favorece os pontos extremos do perfil melódico.

A integração dos elementos musicais e poéticos passionalizantes de BEIJO PARTIDO, somada à cumplicidade interpretativa de Toninho Horta, traduzem ao ouvinte seu caráter tenso, que, segundo Tatit, busca trazer “o ouvinte para o *estado* em que se encontra” (TATIT, 2002, p. 10).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Delimitamos este trabalho, focalizando o período que parte do início da trajetória musical de Toninho Horta, no final dos anos 1950, até 1980, ano do lançamento de seu primeiro disco solo autoral. Com o enfoque neste período e nas composições de seu disco inaugural, TERRA DOS PÁSSAROS, percorremos a atuação de Horta, através do estudo de sua inserção no cenário da música popular no Brasil, identificando as principais características que demarcam seu procedimento composicional.

Como mencionamos ao longo do trabalho, através da análise da atuação de Toninho Horta, desde o início de sua carreira até o lançamento do disco TERRA DOS PÁSSAROS, pudemos perceber que seu desenvolvimento, tanto como compositor, quanto como instrumentista, aconteceu muito rapidamente em meio a um processo ligado à prática e ao autodidatismo. Horta começou a tocar violão aos 10 anos e, pouco tempo depois, deu início às suas composições, sob forte influência do jazz e da então recente bossa nova. Profissionalizou-se por volta dos 16 anos de idade, e em cerca de cinco anos de atividade, no final dos anos 1960, começou a tocar com Milton Nascimento. Em seguida, tornou-se um músico requisitado, acompanhando outros renomados artistas da música popular brasileira e destacou-se por sua participação no álbum CLUBE DA ESQUINA (Milton Nascimento e Lô Borges, 1972). Ao mesmo tempo, projetou-se através dos festivais da canção, promovidos pelas redes televisivas e passou a ter composições gravadas por intérpretes como Roberto Menescal, Joyce e Nana Caymmi.

Embora tenha se aprimorado tecnicamente ao longo dos anos que ultrapassam as demarcações deste trabalho, notamos que desde seu primeiro disco autoral, gravado de forma independente, o artista revela uma concepção musical muito própria, que se mantém até os dias atuais. Suas obras não constituem-se apenas de letras, melodias e acompanhamentos, estas apresentam uma concepção integrada de melodia, harmonia, contracantos, letra, arranjos e improvisos. Esta particularidade torna-se aparente no álbum TERRA DOS PÁSSAROS, pelo fato de Horta ter participado de todas as etapas de sua produção, tocando diversos instrumentos em uma mesma faixa, elaborando os arranjos de base e orquestrais, cantando, além de ter assumido a produção do disco e a idealização do

projeto gráfico ao lado de outros profissionais. Podemos considerar a pluralidade uma das principais marcas distintivas de seu processo criativo. Horta confere igual importância aos diversos elementos constitutivos de suas composições, resultando em peças peculiares, com harmonias elaboradas, com longas introduções instrumentais, interlúdios, permeadas por improvisos e contracantos, que dialogam, também, com os arranjos de base e orquestrais e com o conteúdo poético das letras, no caso de suas canções.

As análises das composições do álbum TERRA DOS PÁSSAROS nos conduziram a uma investigação mais aprofundada sobre os procedimentos violonísticos particulares utilizados por Horta e sobre a importância da canção em seu processo criativo.

O uso de técnicas violonísticas específicas representa um significativo componente da concepção musical de Horta. Se por um lado o autodidatismo pode limitar o conhecimento musical e técnico, por outro permite a criatividade e o desenvolvimento de linguagens inovadoras. Toninho Horta optou pelo estudo autodidata, mesmo tendo experimentado algumas tentativas de estudo formal, como observamos em seus comentários, a seguir:

Exatamente porque eu queria ser meio liberto daquelas coisas de estudar as mesmas coisas que todo mundo, então eu sempre fui muito solto (...). (Violões de Minas, 2007, 1DVD, 9'12'')

(...) eu desenvolvi a harmonia e uma concepção muito própria em cima de tudo o que eu gostava que eram as orquestras, que era a improvisação, a liberdade de criar (...). (Violões de Minas, 2007, 1DVD, 11'40'')

Horta possui toques específicos, que implicam uma sonoridade particular ao violão e à guitarra. Criou procedimentos com estes instrumentos, como pestanas características, como meio de atingir resultados sonoros que idealizava. Suas aberturas violonísticas de acordes pouco comuns e seu pensamento por condução de vozes contribuem para as escolhas harmônicas de suas composições que, muitas vezes, apresentam caminhos improváveis combinados a movimentos cadenciais mais comuns. A harmonia de suas músicas é predominantemente constituída por acordes dissonantes, que geralmente possuem cinco ou seis vozes, com o uso constante de 7<sup>as</sup>, 9<sup>as</sup>, 11<sup>as</sup> e 13<sup>as</sup>, executados

freqüentemente com o emprego de aberturas atípicas ao violão, e caracteriza-se pelo uso de campos harmônicos ampliados, com acordes não-diatônicos, provenientes de empréstimos modais, de meios de preparação secundários e estendidos, modulações, além do uso recorrente de dominantes substitutos.

Embora Horta tenha adquirido reconhecimento de público e mídia por seus atributos como instrumentista, verificamos que a canção desempenha um papel fundamental em sua obra. O autor dedicou-se mais freqüentemente à música instrumental em seus discos posteriores ao recorte de tempo proposto por este trabalho, lançados durante o período em que viveu nos Estados Unidos, do final da década de 1980, ao final dos anos 1990. Em seus demais discos autorais predomina a canção como opção estética.

Ressaltamos a visão de Luiz Tatit, em seus estudos sobre a canção brasileira, acerca das particularidades do compositor de canções. Como mencionamos no quinto capítulo, para o autor, o processo criativo do cancionista se dá em torno de seu caráter múltiplo e do aspecto da naturalidade que circunda seu fazer musical. Segundo Tatit, os cancionistas geralmente “compõem bem, tocam bem, cantam bem (...). Misturam um pouco de tudo” (TATIT, 2007, p. 99). Estas características se fazem presentes no processo criativo de Toninho Horta, marcado pela espontaneidade e pela multiplicidade de funções, tendo em vista que o artista se desenvolveu nas diversas áreas em que atua de maneira autodidata. Como discorremos anteriormente, além de compor, toca diversos instrumentos, canta, elabora arranjos e improvisa. Tatit observa, também, que o compositor de canções omite qualquer relação com o esforço e com o aperfeiçoamento técnico que envolvem a confecção de suas obras:

(...) O dom inato, o talento antiacadêmico, a habilidade pragmática descompromissada com qualquer atividade regular são valores tipicamente atribuídos ao cancionista. Afinal, nunca se sabe exatamente como ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre soube fazer tudo isso. Se despendeu horas de exercícios e dedicação foi em função de um trabalho que não deu trabalho. Foi o tempo de exteriorizar o que já estava pronto. (TATIT, 2002, p. 17)

Além disso, notamos através das análises de suas canções, que ao interpretá-las, Horta constrói o sentido do texto musical e poético, evidenciando o enunciado das letras e

atingindo a atenção do ouvinte. As análises de suas composições nos indicaram um importante indício, particular de sua linguagem musical, na utilização da voz em seu processo composicional. Tanto em suas canções, quanto em suas composições instrumentais, o artista habitualmente toca os acordes e o acompanhamento rítmico ao violão, enquanto canta as melodias em vocalize. O uso da voz no ato da composição restringe o contorno das melodias às possibilidades técnicas vocais. Nas análises das músicas gravadas no disco TERRA DOS PÁSSAROS, notamos que o âmbito das melodias corresponde à capacidade vocal do compositor, limitando-se ao máximo em duas oitavas de extensão. Além disso, o uso recorrente da mesma região harmônica nas tonalidades empregadas pode ser relacionado com a região de abrangência vocal do autor. No entanto, estas características não reduzem sua inventividade melódica. As linhas que cria são, muitas vezes, de difícil execução técnica devido ao emprego freqüente de dissonâncias, que geralmente são extensões dos acordes utilizados no acompanhamento, além de modulações, saltos intervalares e cromatismos.

Outro aspecto de grande relevância que deve ser levado em consideração na obra de Horta é a marca estética do “Clube da Esquina”. No estudo realizado no primeiro capítulo sobre a relação de sua produção com os diferentes momentos vividos pela canção popular brasileira, observamos que, a partir de sua atuação como instrumentista e compositor ao lado de Milton Nascimento, suas composições, que antes revelavam fortes influências da bossa nova e do jazz, passaram a estabelecer, também, um diálogo mais freqüente com o rock, o pop e com uma maior diversidade de estilos. O “Clube da Esquina” constituiu uma linguagem musical própria e vem sendo reconhecido no meio acadêmico como um marco na música popular do país, dos anos 1970. O referido movimento apresentou uma grande variedade estilística, com a absorção de diversas matrizes culturais. Apesar de ser uma produção marcadamente cancional, possui um forte vínculo com a música instrumental. Nos álbuns de Milton, e, também, dos demais integrantes do “Clube”, como Toninho Horta, percebemos esta relação, através da presença constante de arranjos com formações orquestrais, coros e improvisos. Em sua dissertação sobre a sonoridade específica do “Clube da Esquina”, Thais dos Guimarães Alvim Nunes discute a inseparabilidade dos elementos instrumentais nas canções produzidas pelo grupo:

No grupo, composição e arranjo estão bem interligados. Recursos do tipo modulação, ampliação harmônica, contraste entre seções, geralmente utilizados por arranjadores para incrementar composições são características musicais recorrentes nas composições do grupo. Para o intérprete que pretende gravar este repertório, esta forte ligação entre composição e arranjo apresenta uma série de dificuldades, pois restringe as possibilidades de alteração da versão original. Um outro fator limitante diz respeito ao timbre. Violão, guitarra, viola caipira, órgão, piano, baixo, bateria, voz, vocais, percussão, orquestra criam cores e combinações que, somadas a superposições instrumentais, resultam em uma grande densidade sonora (...). (NUNES, 2005, p. 97)

Esta concepção densa e integrada é evidente também no álbum TERRA DOS PÁSSAROS, de Toninho Horta. Lembramos que enquanto gravava seu primeiro disco solo, Horta tocou nos álbuns GERAES (Milton Nascimento, 1976) e CLUBE DA ESQUINA 2 (Milton Nascimento, 1978), representantes da produção do “Clube da Esquina”, além de ter gravado, ao longo da década de 1970, em diversos discos que fazem parte da obra do grupo. Além do aspecto musical do “Clube da Esquina” transposto para a produção de Horta, existem outras características que definem a identidade do grupo e que encontram-se também em sua concepção artística individual. O processo de criação do “Clube da Esquina”, como grupo, e de Toninho Horta, individualmente, é marcado pela grande importância conferida ao senso coletivo de elaboração musical e pela informalidade e espontaneidade que a envolvem. A atividade musical de Horta e do “Clube”, de maneira geral, relaciona-se com uma dimensão lúdica, que foge do modelo mercadológico de produtividade, como observa Luiz Henrique Garcia, em sua dissertação sobre o “Clube da Esquina”:

Genericamente, a distância crítica do Clube em relação a certas estratégias discursivas dos meios de massa não se deu através de ironia e auto-ironia, como fariam os *Beatles* ou os *Mutantes*. Sua recusa explícita da eficiência produtivista vinha através da afirmação da dimensão lúdica e informal da música. Suspeito que se trata aqui de “tradições” que informam o trabalho dos músicos de dimensões sociais que se recusam à diluição no fetiche da mercadoria. Pode-se pensar em seu papel ritual (ligado à tradição religiosa), em sua dimensão lúdica e desinteressada, ligada à *jam session* jazzística, às serenatas e rodas de violão, em seu caráter

narrativo (próprio das músicas populares) ou mesmo no pretensão *status* de obra de arte ligado à cultura erudita que sugerimos estar presente na bossa nova. (GARCIA, 2000, pp. 113, 114)

Estes aspectos subjetivos e informais que envolvem tanto a produção do “Clube da Esquina”, quanto a de Toninho Horta, são evidentes, também, na temática das letras das canções do álbum TERRA DOS PÁSSAROS, nas quais predominam temas oníricos, nostálgicos, que falam da vida cotidiana, do amor e da vida familiar. O caráter anti-mercadológico e lúdico exalta o lado alternativo destas produções, ligadas à artesanidade e à expressividade artística livre de fins de consumo. Esta nostalgia é, portanto, muito mais que um sentimento de inadequação ao mundo moderno e real, ela encerra um processo criativo, que está impresso em sua concepção, desde a forma como grava suas músicas, passando pelo conteúdo temático de suas composições, e também, em sua técnica musical, por ser esta desconstrutiva de cânones, que busca constantemente a liberdade inovadora e a inventividade criativa, alinhados pelo fazer artístico artesanal, espontâneo e circunstancial.

Estes traços comuns à obra de Toninho Horta e do “Clube da Esquina” revelam uma relação conflituosa com o meio em que se inserem, já que evitam, de forma não programática, a posição de produto destinado ao consumo em massa, ao mesmo tempo em que visam a vendagem, por meio de grandes gravadoras, e o alcance de público. Os anos 1970 representam o período de maior produtividade do “Clube da Esquina” e marcam, também, o início da carreira individual de muitos de seus integrantes, a exemplo de Toninho Horta. Neste momento a indústria fonográfica havia se consolidado no Brasil, passando pela racionalização da gestão de seu funcionamento, como forma de reduzir a imprevisibilidade do mercado consumidor, otimizando o lucro, e conseqüentemente estreitando o espaço destinado a novos artistas. O disco TERRA DOS PÁSSAROS se insere neste contexto, por ter sido gravado ao longo de um processo independente, após seu projeto ter sido recusado pelas grandes gravadoras, na mesma época em que despontavam diversas atitudes independentes de artistas que não conseguiam ser absorvidos por estas empresas.

O processo de confecção do disco TERRA DOS PÁSSAROS relaciona-se à criação coletiva e espontânea e sua realização foi idealizada por Toninho Horta como a

concretização de um sonho, e não como um produto a ser lançado para o mercado. Entretanto, após ser financiado pelo artista, o álbum foi prensado, licenciado e distribuído por uma gravadora multinacional de grande porte, a EMI-Odeon, entrando para o mercado discográfico.

Estes aspectos apontaram para uma visão mais ampla sobre o panorama cultural no Brasil dos anos 1970, no qual a juventude e o meio intelectual passaram a demonstrar uma descrença em relação ao sistema político e aos pressupostos de engajamento que marcaram a década anterior, através de atitudes alternativas à “cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas” (HOLLANDA: 2004, p. 107). As marcas distintivas da produção de Toninho Horta e do “Clube da Esquina”, avessas ao modelo de produtividade imposto pelo mercado, identificam-se com outras manifestações artísticas que despontaram no mesmo período, em diferentes campos da cultura, como o teatro, o cinema, a música e a literatura. A ligação de artistas como Ronaldo Bastos e Cafú, que faziam parte do grupo literário “Nuvem Cigana” e do poeta Cacaso (Antonio Carlos de Brito), representante da poesia marginal, com o “Clube da Esquina” e com a obra de Toninho Horta, evidenciam a correlação entre as diversas formas de expressão artísticas alternativas, que marcavam a cultura jovem dos anos 1970. Marcos Napolitano discute essa complementaridade cultural entre estas manifestações em seu livro *Cultura Brasileira - utopia e massificação (1950-1980)*:

O movimento ou a cultura independente e alternativa, termos quase sempre complementares, tinha inúmeras facetas e é até arriscado propor uma interpretação histórica muito panorâmica. Mas, efetivamente, parece ter ocorrido uma convergência de características culturais e comportamentais que marcou uma geração de jovens do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, jovens estes que haviam crescido sob a ditadura, sob o AI-5 e, mesmo possuindo o natural desejo de participação, até porque a ditadura ainda era uma realidade contundente, viam seus caminhos cercados e limitados, seja por fatores políticos, seja por fatores econômicos. (NAPOLITANO, 2006, p. 125)

Toninho Horta vivenciou esta realidade e assumiu a postura de artista independente, experimentando o processo de produção de seu disco, à margem do circuito mercadológico. Heloísa Buarque de Hollanda chama a atenção em seu livro *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, para a ativa participação do artista independente nas diversas etapas de confecção de sua obra, resultando em produtos integrados e personalizados, que se diferenciavam dos padrões oferecidos pelo mercado de bens culturais (HOLLANDA: 2004, pp. 108, 109). A autora ressalta ainda a visão do poeta Charles Peixoto, integrante do grupo “Nuvem Cigana”, sobre a confecção de suas obras:

Para Charles, (...) é a poetização de uma vivência, é a poetização da experiência do cotidiano e não o cotidiano poetizado. É a arte de captar situações no momento em que estão acontecendo, sentimentos que estão sendo vividos e experimentados e fazer com que o próprio processo de elaboração do poema reforce esse caráter de *momentaneidade*. A própria experiência artesanal, grupal e afetiva da produção gráfica dos livros e de sua posterior veiculação no mercado perdem agora seu aspecto técnico, tomando-se artístico. (HOLLANDA, 2004, p. 112)

Estas peculiaridades que demarcam a produção de Charles Peixoto e do grupo “Nuvem Cigana”, no campo da literatura, podem ser transpostas para a obra de Toninho Horta, bem como para a do “Clube da Esquina”. Os aspectos destacados por Heloísa Buarque de Hollanda no trecho citado acima relativos à momentaneidade, à captação de situações e sentimentos no momento em que estão acontecendo, ao caráter afetivo e à experiência de criação ligada ao artesanal e ao grupal, tornam-se evidentes no texto escrito por Toninho Horta para o encarte de TERRA DOS PÁSSAROS, no qual o artista ressalta a poetização de sua vivência em torno da confecção de seu disco inaugural, que contribuem para o caráter artístico desta produção:

Este disco conseguiu povoar meus pensamentos nestes últimos três anos e sobreviver a todo tipo de alegrias e dificuldades, mas a variedade de condições de trabalho não impediu o desejo de realizar um disco como sempre idealizei. Com muita liberdade, ele se desenvolveu paralelo à minha maturidade como ser humano. As canções cantadas no final de uma juventude podem hoje representar apenas o registro de um sonho que custou a se realizar: a voz em

“Diana” era só de guia e ficou definitiva com o passar do tempo. Não havia razão para tentar cantar outra vez, anos depois, mesmo que viesse melhorar a qualidade técnica, a dicção e o volume de som. Toda a emoção do início do disco, o Bituca dando as fitas pra gente, a porta sempre aberta, o mar através dos janelões do estúdio, cachorros entrando e saindo, todo esse clima estava na voz de “Diana”. Eu comecei despretensiosamente a gravar uma fita onde tocava e cantava minhas músicas, sem pensar que seria o princípio de uma aventura. Os amigos apareciam para visitar e acabavam gravando, as idéias iam fluindo e a gente estava partindo naturalmente para fazer um disco com produção própria sem cogitar as dificuldades que viriam pela frente.<sup>98</sup>

Os elos existentes entre estas manifestações artísticas contemporâneas, como a música de Toninho Horta, a produção do “Clube da Esquina”, as obras do grupo “Nuvem Cigana” e de outras produções em diversos campos da cultura apontam para uma investigação mais aprofundada.

A produção de Horta foge de classificações, já que dialoga com uma grande diversidade de estilos. Ao mesmo tempo, unifica-se por uma concepção muito particular. Neste estudo, deparamo-nos com a complexidade de sua obra e nos debruçamos sobre uma parcela de aspectos que a integram e que ajudam a compreender esta concepção. Toninho Horta foi capaz de apropriar-se e de transcender arquétipos, trazendo inovações, que contribuem para além da música popular brasileira e que ajudam a elucidar aspectos que fazem parte da cultura do Brasil.

---

<sup>98</sup> HORTA, Toninho, encarte escrito para o disco TERRA DOS PÁSSAROS, em 1979. (grifos meus)

## Referências e Bibliografia\*

---

### TEXTUAIS

- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida; traduzido por Julia Elisabeth Levy [et al.] São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGUIAR, Luciano. Vôo Sagrado de Toninho Horta. *A Tarde*, 13 out. 2008. Disponível em <http://jornal.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=983668> Acesso em:
- ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB – A História de Um Século*. Rio de Janeiro: Funarte. 1997.
- ALMEIDA, Hermínio Carlos de. *A Canção Viver de Amor de Toninho Horta e Ronaldo Bastos: aspectos composicionais e de performance em um arranjo para trio de oboé, trompa e piano*. 2005. 41 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada Será Como Antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio, 2006.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália - uma revolução na cultura brasileira (1967 - 1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BELLINATI, Paulo. *The Great Guitarists of Brazil - The Guitar Works of Garoto - Annibal Augusto Sardinha - transcribed, arranged & editated from his recordings & manuscript by Paulo Bellinati*. Califórnia, USA: Guitar Solo Publications, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. - Obras escolhidas, v. 1.
- BERTON, César Gabriel. *Inventividade melódica: uma outra abordagem das técnicas de análise, composição e improvisação em música popular*. 2005. 173 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes , Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2005.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem – Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial. 1996.
- BORGES, Marilton. *Memórias da Noite*. Belo Horizonte: Armazém das idéias, 2001.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga: a*

---

\* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- presença do idiomatismo em sua música. 2006. 136p. Dissertação (Mestrado) – Música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana - Poesia e Delírio no Rio dos Anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.
- CORREA, Luiz Otávio. *Clube da esquina e Belo Horizonte: romantismo revolucionário numa cidade de formação ambígua*. 2002. 2 v. 154 p. Dissertação (Mestrado) – Ciências Sociais, PUC-MG, Belo Horizonte, 2002.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz - Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DOLORES, Maria. *Travessia - a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ESTANISLAU, Andréa (org.). *Coração Americano – 35 anos de Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Prax Editora, 2008.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1999.
- FESTIVAL de Inverno de Ouro Preto. *Programação*. Ouro Preto: Fórum das Artes, 2006
- FIUZA, Sílvia Regina de Almeida (Coord.) *Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. (Projeto Memória das Organizações Globo)
- FONSECA, Douglas Martins da Costa. *Concepção Harmônica de Toninho Horta*. Iniciação Científica – Campinas, UNICAMP, 1999.
- FREITAS, Sérgio P. R. de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. 174 p. Dissertação (Mestrado) – Artes, UNESP, São Paulo, 1995.
- GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*. 2000. 154 p. Dissertação (Mestrado) – História, UFMG, Belo Horizonte, 2000.
- GAVIN, Charles *et al.* *300 discos importantes da música brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOMES, Vinícios & CARRILHO, Fábio Entrevista com Toninho Horta. *ViolãoPro*, M&M Editorial, fevereiro de 2007, n° 9, pp. 22-26
- GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music – an introduction to analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston Inc., 1965.

- GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006, v. 1 e 2.
- \_\_\_\_\_. *Arranjo, método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- HELLMER, Jeffrey L. e LAWN, Richard J. *Jazz: theory and practice*. University of Texas at Austin. Los Angeles, Califórnia, EUA: Alfred Publishing Co., Inc., 1996.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HORTA, Toninho. Encarte do disco **Toninho Horta – Solo – Ao Vivo**. Minas Records 2007
- KAHN, Ashley. *Kind of Blue*: a história da obra prima de Miles Davis. Tradução Patrícia de Cía e Marcelo Orozco. São Paulo: Editora Barracuda, 2007.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- LACERDA, Guilherme José Machado. *Aspectos Estilísticos do Guitarrista Toninho Horta*. Iniciação Científica. Instituto de Artes, Unicamp, 2007
- LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton, 1970.
- LEVINE, Mark. *Jazz Piano Book*. EUA: Sher Music Co., 1989.
- LIMA, Adriano Fagundes Oliveira. *Policordes*: Sistematização e Uso na Música Popular. 2006. 78 p. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2006.
- LOPES, Ivã Carlos & TATIT, Luiz. *Elos de melodia e letra*: análise semiótica de seis canções. Cotia, SP: Ateliê Editoria, 2008.
- MACHADO, Regina. *A Voz na Canção Popular Brasileira* - um estudo sobre a Vanguarda Paulista. 2007. 107 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2007.
- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 34, p. 63-70, nov. 1992.
- MAMMÌ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. *Três Canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais* - uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MEYER, Leonard B. *El Estilo en la Música*: Teoría Musical, historia e ideologia. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.
- MILLARCH, Aramis. Mineiros *O Estado do Paraná* 13/04/1980, p. 27. Disponível em <http://www.millarch.org/artigo/mineiros>
- MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Som Imaginário* - o progressivo na MPB dos anos 70. Trabalho de Iniciação Científica, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2007.

- MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música Instrumental e Indústria Fonográfica no Brasil: A Experiência do Selo Som da Gente*. 2005. 191 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira - utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2006.
- \_\_\_\_\_. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NAUS, Wayne J. *Beyond Functional Harmony*. EUA: Advance Music, 1998.
- NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* São Paulo, vol. 15, n. 43, 35-44, jun. 2000.
- NOVAES, Aduino (org.). *Anos 70: ainda sob tempestade*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano / Editora SENAC Rio, 2005.
- NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. 2005. 130 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2005.
- OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um Porão de São Paulo – O Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense. 2006.
- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984.
- RESNICOFF, Matt. Toninho Horta: Brazilian rhythm ambassador. *Guitar player*, Saratoga, v. 24, nº 1, 1990 p. 54-60.
- SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música*: edição concisa. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- SANTOS, Fábio Saito dos. *Estamos aí : um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa-nova*. 2006. 170 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2006.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de música brasileira*, vol.1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34. 1997.
- \_\_\_\_\_. *A Canção no Tempo – 85 Anos de Músicas Brasileiras*, vol. 2. São Paulo: Editora 34. 1998.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma História da música popular brasileira – das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34. 2008.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1991.

- \_\_\_\_\_. *Funções Estruturais da Harmonia*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SMARÇARO, Julio César Caliman. *O Cantador: A Música e o Violão de Dori Caymmi*. 2006 160 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas 2006.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista* – Composição de Canções no Brasil. São Paulo: Edusp. 2002.
- \_\_\_\_\_. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual. 1987.
- \_\_\_\_\_. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial. 2004.
- \_\_\_\_\_. *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, Mundo: A Imagem Poético-Musical do Clube da Esquina*. 2000 188 p. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2000.
- VASCONCELOS, Marcus André Varela. *Recursos idiomáticos em scordatura na criação de repertório para violão*. 2002 152 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2002.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil* – A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. 2001 333 p. Tese (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2001.
- VISCONTI, Eduardo de Lima. *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*. 2005 250 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas 2005.
- VIEIRA, Francisco Carlos Soares F. *Pelas Esquinas Dos Anos 70 - Utopia e Poesia no Clube da Esquina*. 1998 133 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Literatura) – Letras, UFRJ. Rio de Janeiro, 1998.
- VILARA, PAULO. *Palavras Musicais: letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros*. Belo Horizonte: s. n., 2006.
- VILELA, Ivan. *O Movimento* - uma nova perspectiva musical. Escrito para o site [www.museudapessoa.net/clube](http://www.museudapessoa.net/clube). Acesso em: 12/03/2009.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.
- \_\_\_\_\_. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha.2004.
- ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS* Revista Científica, Uninove, São Paulo, v. 3, n. 1, 105-122, 2001.

\_\_\_\_\_. *Do fundo do quintal à vanguarda*: contribuição para uma história social da música popular brasileira. 1997. 248 p. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 1997.

### **SITES DA INTERNET\***

[www.museudapessoa.net/clube](http://www.museudapessoa.net/clube)

[http://www.brazmus.com/entv\\_ton3usa.htm](http://www.brazmus.com/entv_ton3usa.htm)

<http://www.millarch.org/artigo/mineiros>

[www.toninhohorta.art.br/disco.php](http://www.toninhohorta.art.br/disco.php)

[www.discodobrasil.com.br](http://www.discodobrasil.com.br)

### **FONTES EM AUDIO E VÍDEO**

EDU Lobo - Vento Bravo. Direção de Regina Zappa e Beatriz Thielmann. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007. 1 DVD.

ENTREVISTA com Toninho Horta. Entrevistador: Chico Pinheiro. Programa “Sarau”, Globo News, 2006

ZANON, Fábio. O Violão em Minas Gerais - Juarez Moreira e Chiquito Braga, 23/01/2008, 57’17’’. Programa da série “O Violão Brasileiro”, Rádio Cultura FM de São Paulo. Disponível no site <http://vcfz.blogspot.com/>, acesso em 13/05/09.

\_\_\_\_\_. O Violão em Minas Gerais – Toninho Horta, 13/06/2007, 55’36’’. Programa da série “O Violão Brasileiro”, Rádio Cultura FM de São Paulo. Disponível no site <http://vcfz.blogspot.com/>, acesso em 13/05/09.

VIOLÕES de Minas. Roteiro e direção Geraldo Vianna. Documentário. 2007, 1 DVD. Duração: 101 min.

### **ENTREVISTAS REALIZADAS PARA ESTA PESQUISA**

HORTA, Toninho. Por email no dia 12/04/2009.

HORTA, Lena. Em entrevista realizada no dia 16/02/2008. Duração 4’31’’

JUAREZ, Benito. Em entrevista realizada no dia 10/04/2009. Duração 54’ 22’’.

NAZÁRIO, Zé Eduardo. Depoimento concedido por email no dia 16/04/2009.

\* Visitados no dia 2 de fevereiro de 2009.

NOVELLI, Djair. Depoimento concedido por email no dia 11/04/2009.  
ORNELAS, Nivaldo. Depoimento concedido por email no dia 09/04/2009.  
POPOFF, Yuri. Em entrevista realizada no dia 16/02/2008. Duração 5'07''.  
SILVA, Robertinho. Depoimento concedido por email no dia 20/04/2009.  
TISO, Wagner. Informações retiradas de depoimento concedido por telefone, no dia 12/05/2009.

## **DISCOGRAFIA**

### **Toninho Horta\***

GUEDES, Beto; CAYMMI, Danilo; NOVELLI; HORTA, Toninho. **Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta** Brasil:EMI, 1973. LP.  
HORTA, Toninho & Orquestra Fantasma. **Terra dos Pássaros**. Brasil: EMI, 1980 (LP); Dubas Música, 2008 (CD).  
HORTA, Toninho. **Toninho Horta** Brasil: EMI, 1980 (LP); USA: Capitol Records, 1990 (CD); Brasil: Minas Records, 2002 (CD).  
HORTA, Toninho. **Diamond Land**. USA: Verve/Polygram Records, 1988. LP.  
AYRES, Nelson; HORTA, Toninho; ORNELAS, Nivaldo; MONTARROYOS, Márcio. **Concerto Planeta Terra**. Brasil: IBM, 1989. LP.  
HORTA, Toninho. **Moonstone**. USA: Verve/Polygram Records, 1989. LP.  
HORTA, Toninho; PEACOCK, Gary; HIGGINS, Billy. **Once I Loved**. USA: Verve/Polygram Records, 1992. CD.  
HORTA, Toninho. **Durango Kid Part I**. USA: Big World Music, 1993. CD.  
HORTA, Toninho. **Live in Moscow**. England: B&W Music, 1994. CD.  
HORTA, Toninho. **Foot on the Road** Japão: Polydor K.K., 1994. CD  
FERNANDO, Carlos & HORTA, Toninho. **Qualquer Canção**. Brasil: Dubas Música, 1994. CD  
HORTA, Toninho. **Durango Kid 2**. USA: Big World Music, 1995. CD.  
JOYCE & HORTA, Toninho. **Sem Você**. Japão: Omagatoki, 1995 (CD); Brasil: Biscoito Fino, 2007 (CD)

---

\* A relação segue a ordem cronológica dos lançamentos dos discos da carreira solo do músico.

VENTURINI, Flávio & HORTA, Toninho. **No Circo Voador**. Brasil: Dubas Música, 1998. CD.

HORTA, Toninho. **Serenade**. Coréia/USA: Thruspace, 1995; Brasil: Aqui-Ó Records, 1997. CD.

HORTA, Toninho. **From Ton to Tom**. Japão: Vídeo Arts Music, 1999; Brasil: Minas Records, 2000 (CD)

HORTA, Toninho. & LEE, Jack. **From Belo to Seoul**. USA: Thruspace, 2000; Brasil: Minas Records, 2001. CD

STILO, Nicola & HORTA, Toninho. **Duets**. Itália: Via Veneto Records / BMG, 1999; USA: Adventure Music, 2005. CD

BRAGA, Chiquito; HORTA, Toninho; MOREIRA, Juarez. **Quadros Modernos**. Brasil: Minas Records, 2001. CD.

HORTA, Toninho. **O Som Instrumental de Minas**. Brasil: Minas Records, 2001. CD.

STILO, Nicola & HORTA, Toninho. **Vira Vida**. Itália: Via Veneto Records / BMG, 2003 (CD)

HORTA, Toninho. **Com o Pé no Forró**. Brasil: Minas Records, 2004. CD.

HORTA, Toninho. **Solo – Ao Vivo** Brasil: Minas Records, 2007. CD

HORTA, Toninho. **Toninho in Vienna** Austria: PAO Records, 2007 CD

ESPÍRITO SANTO, Arismar & HORTA, Toninho. **Cape Horn**. Brasil: Independente, 2007 CD

LELLIS, Tom & HORTA, Toninho. **Tonight**. USA: Adventure Music, 2008 CD

### **Outros Artistas**

BETHÂNIA, Maria. **Maria Bethânia**. Brasil: Sony & BMG – RCA, 1965. LP.

\_\_\_\_\_. **Bethânia, Gil, Gal, Vandrê, Caetano**. Brasil: RCA, 1975. LP

BOSCO, João. **Caça à Raposa**. Brasil: RCA, 1975 (LP), 1989 (CD).

BOSCO, João. **Galos de Briga**. Brasil: RCA, 1976 (LP), 1989 (CD).

CAYMMI, Nana. **Nana**. Brasil: RCA, 1977 (LP), 1993 (CD).

\_\_\_\_\_. **Beijo Partido**. Brasil: CID, 1999. CD.

COSTA, Gal. **Água Viva**. Brasil: Phonogram/Philips, 1978 (LP)

DAVIS, Miles. **Birth of the cool**. EUA: Capitol Records, 1949. LP

\_\_\_\_\_. **In a Silent Way**. EUA: Columbia Records, 1969. LP

\_\_\_\_\_. **Bitches Brew**. EUA: Columbia Records, 1969. LP

FLÁVIO, Aécio. **O Melhor da Noite**. Brasil: Philips, 1964. LP

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano; LEÃO, Nara; COSTA, Gal; MUTANTES. **Tropicália ou Panis et Circencis**. Brasil: Polygram/Philips, 1968 (LP), 1993 (CD).

GILBERTO, João. **Chega de Saudade**. Brasil: Odeon, 1959. LP

JOBIM, Antonio. **Antonio Brasileiro**. Brasil: Globo/Columbia, 1994. CD.

JOYCE. **Joyce**. Brasil: Philips, 1968 (LP), 2002 (CD)

LIVRE, Boca. **Boca Livre**. Brasil: Polygram/Philips, 1983 (LP)

LOBO, Edu. **Limite das Águas**. Brasil: Continental/WEA, 1976 (LP)

MENDES, Sérgio. **Horizonte Aberto**. Brasil: Som Livre, 1979 (LP)

MENESCAL, Roberto. **O Conjunto de Roberto Menescal**. Brasil: CBD/Forma, 1969. LP

MILLER, Sidney. **Línguas de Fogo**. Brasil: Som Livre, 1974 (LP), 2006 (CD).

MOREIRA, Airto. **Promises of the Sun**. Brasil: Arista/EMI-Odeon, 1976. LP.

NASCIMENTO, Milton. **Milton**. Brasil: EMI-Odeon, 1970 (LP), 1995 (CD)

\_\_\_\_\_. **Clube da Esquina**. Brasil: EMI-Odeon, 1972 (2 LP), 1989 (2 CD).

\_\_\_\_\_. **Clube da Esquina 2**. Brasil: EMI-Odeon, 1978 (2 LP), 1988 (2 CD).

\_\_\_\_\_. **Milton Nascimento**. Brasil: EMI-Odeon, 1969 (LP), 1995 (CD)

\_\_\_\_\_. **Minas**. Brasil: EMI-Odeon, 1975 (LP), 1995 (CD)

\_\_\_\_\_. **Geraes**. Brasil: EMI-Odeon, 1976 (LP), 1995 (CD)

\_\_\_\_\_. **Milagre dos Peixes ao Vivo**. Brasil: EMI-Odeon, 1974 (LP), 1995 (CD)

\_\_\_\_\_. **Courage**. Brasil: A&M Records/ CBS, 1969 (LP); Polygram, 1997 (CD)

**POSIÇÕES - Equipe Mercado, Som Imaginário, Módulo Mil e A Tribo**. Brasil: EMI-Odeon, 1971. LP.

PURIM, Flora. **Nothing Will Be as it Was**. Milestone/RCA, 1977 (LP)

REGINA, Elis. **Ela**. Brasil: CBD/Phillips, 1971 (LP), 1994 (CD).

\_\_\_\_\_. **Elis**. Brasil: CBD-Phonogram/Philips, 1973 (LP); Philips, 1993 (CD)

SIMONE. **Face a Face**. Brasil: EMI-Odeon, 1977. LP.

SOUZA, Luciana. **Duos II**. Brasil: Sunnyside, 2005. CD.

TAIGUARA. **Imyra, Tayra, Ipy**. Brasil: EMI-Odeon, 1976 (Vinil)

TRIO, Tamba. **Tamba Trio**. Brasil: CBD/Philips, 1966. LP.

TELLES, Sylvia. **Sylvia Telles USA**. USA: Phillips, 1961 (LP); Japão: Phillips, 1998 (CD).

# Apêndice – Partituras das composições do álbum Terra dos Pássaros\*

## CÉU DE BRASÍLIA (Toninho Horta/ Fernando Brant)

I7M I7M I7M I7M I7M I7M I7M I7M  
E7M(#11) E7M(#11)/A# E7M(#11) E7M(#11)/A# E7M(#11) E7M(#11)/A# E7M(#11) E7M(#11)/A#

I7M VIIm7 IVm6 I I7M V7/VI  
E7M(#11) C#m7(11) Am6/C E9 E7M(#11) G#7(b13)

V7/V IV7M IV V7/VI V7/V  
F#7 A7M A9/C# G#7(b13) F#7

V7sus4 V7sus4 V7sus4 V7sus4  
B7sus4 B7sus4 B7sus4 B7sus4

\* As partituras foram elaboradas pela autora.

Céu de Brasília

V7sus4	V7sus4	subV7/VI	VIm7	VIm	VIm
B7sus4	B7sus4	D7(#11)	C#m7	C#m7(#5)	C#m7(6)

IIIm7/IV	V/IV	IV7M	IIIm7	IIIm7	V7sus4	I7M
Bm7	E9	A7M	G#m7(b13)	F#m7	B7sus4	E7M(#11)

IV7M	IIIm7	IIIm7	IIIm7/IV	subV7/IV	IV7M	IIIm7	IIIm7
A7M	G#m7(b13)	F#m7	Bm7	Bb7(#11)	A7M	G#m7(b13)	F#m7

subV7/VI	VIm7	subV7/V	IIIm7/IV	V7sus4/IV	IV7M	I
D7(#11)	C#m7	C7	Bm7	E7sus4	A7M	E(#11)/G#

IIIm7	V7sus4	I7M	IV7M	IIIm7	IIIm7	IIIm7/IV	V7/IV
F#m7	B7sus4	E7M(#11)	A7M	G#m7(b13)	F#m7	Bm7	E7sus4 E7(b9)

Céu de Brasília

3

IV7M      IIIIm7      IIIm7      V7sus4      subV/VI  
 A7M      G#m7(b13)      F#m7      B7sus4      D7(#11)

VIm7 aprox. crom. IIIm7/IV V7sus4/IV V7/IV IV7M IV6 IIIIm7 I IIIm(7M)  
 C#m7 C m7 B m7 E7sus4 E7 A7M(#5) A6 G#m7(b13) E/G# F#m(7M)

V7sus4      V7      I7M      IV7M      IIIIm7      IIIm7      IIIm7/IV V7sus4/IV subV7/IV  
 B7sus4      B7(b9)      E7M      A7M      G#m7(b13)      F#m7      B m7      E7sus4 Bb7(#11)

IV7M      IIIIm7      IIIm7      I      IV7M      IIIIm7      IIIm7      IIIm7/IV V7sus4/IV V7/IV  
 A7M      G#m7(b13)      F#m7      E/G#      A7M      G#m7(b13)      F#m7      B m7 E7sus4 E13(b9)

IV7M      IV6      IIIIm7      aprox. crom.      IIIm7      IIIm(7M)      IIIm7      V7sus4  
 AM7(#5)      A6      G#m7(b13)      G m6      F#m7      F#m(7M)      F#m7      B7sus4

## Céu de Brasília

V7sus4    subV/VI    VIm7    subV/V    IIIm7    V7sus4 V7  
 B7sus4    D7(#11)    C#m7    C7    Bm7    E7sus4 E7

57

A'

IVm7    IIIIm7    IIIm7    V7sus4    I7M    IV7M    IIIIm7    IIIm7  
 A7M    G#m7(b13)    F#m7    B7sus4    E7M(#11)    A7M    G#m7(b13) F#m7

61

C

IIIm7/IV V7sus4/IV subV7/IV IV7M    IIIIm7    IIIm7 I    IV7M    IIIIm7    IIIm7  
 Bm7 E7sus4 Bb7(#11) A7M    G#m7(b13)    F#m7 E/G#    A7M    G#m7(b13) F#m7

65

IIIm7/IV V7sus4/IV V7/IV IV7M IV6    IIIIm7    aprox. crom.    IIIm7    IIIm7(7M) IIIm7  
 Bm7 E7sus4 E13(b9) AM7(#5) A6    G#m7(b13)    Gm6    F#m7    F#m7(7M) F#m7

69

V7sus4    V7sus4    I7M    VIm7    IVm6  
 B7sus4    B7sus4    E7M(#11)    C#m7(11)    Am6/C

73

Coda  
 não tocar melodia na repetição

# CÉU DE BRASÍLIA - VIOLÃO (TONINHO HORTA E FERNANDO BRANT)

## Introdução

Musical notation for the introduction of 'Céu de Brasília'. It consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

5

Musical notation for measures 5-8. It consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

9

### A

Musical notation for measures 9-12. It consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A double bar line is present after measure 10.

13

Musical notation for measures 13-16. It consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

17

Musical notation for measures 17-20. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measure 17 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: F#2, A2, B2, C#3. Measure 18 continues with the same melody and accompaniment. Measure 19 has a treble clef melody of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5, and a bass clef accompaniment of quarter notes: F#2, A2, B2, C#3. Measure 20 ends with a treble clef chord of F#4, A4, B4, C#5 and a bass clef chord of F#2, A2, B2, C#3.

21 **B**

Musical notation for measures 21-24. The system consists of two staves. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: F#2, A2, B2, C#3. Measure 22 continues with the same melody and accompaniment. Measure 23 has a treble clef melody of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5, and a bass clef accompaniment of quarter notes: F#2, A2, B2, C#3. Measure 24 ends with a treble clef chord of F#4, A4, B4, C#5 and a bass clef chord of F#2, A2, B2, C#3.

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of two staves. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: F#2, A2, B2, C#3. Measure 26 continues with the same melody and accompaniment. Measure 27 has a treble clef melody of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5, and a bass clef accompaniment of quarter notes: F#2, A2, B2, C#3. Measure 28 ends with a treble clef chord of F#4, A4, B4, C#5 and a bass clef chord of F#2, A2, B2, C#3.

29 **C**

Musical notation for measures 29-32. The system consists of two staves. Measure 29 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: F#2, A2, B2, C#3. Measure 30 continues with the same melody and accompaniment. Measure 31 has a treble clef melody of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5, and a bass clef accompaniment of quarter notes: F#2, A2, B2, C#3. Measure 32 ends with a treble clef chord of F#4, A4, B4, C#5 and a bass clef chord of F#2, A2, B2, C#3.

33

Musical notation for measures 33-36. The system consists of two staves. Measure 33 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: F#2, A2, B2, C#3. Measure 34 continues with the same melody and accompaniment. Measure 35 has a treble clef melody of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5, and a bass clef accompaniment of quarter notes: F#2, A2, B2, C#3. Measure 36 ends with a treble clef chord of F#4, A4, B4, C#5 and a bass clef chord of F#2, A2, B2, C#3.

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of two staves. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: F#2, A2, B2, C#3. Measure 38 continues with the same melody and accompaniment. Measure 39 has a treble clef melody of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5, and a bass clef accompaniment of quarter notes: F#2, A2, B2, C#3. Measure 40 ends with a treble clef chord of F#4, A4, B4, C#5 and a bass clef chord of F#2, A2, B2, C#3.

# DIANA (Toninho Horta/ Fernando Brant)

I 7M                      V7sus4                      I 7M                      V7sus4  
 D7M                      A 7sus4                      D7M                      A7sus4

**Introdução**

I 7M                      V7sus4                      I 7M                      V7sus4  
 D7M                      A 7sus4                      D7M                      A 7sus4

5

I 7M                      V7sus4                      I 7M                      V7sus4  
 D7M                      A 7sus4                      D7M                      A 7sus4

9

**A**

IV 7M                      IIIIm7                      IIIm7                      Vm6\*  
 G7M                      F#m7                      Em7                      Am6

13

Diana

2    **III<sub>m</sub>7**                                  **IV 7<sub>M</sub>**                                  **V7sus4/IV\***                                  **II7sus4/IV\***    **V7/IV\***  
          **F#m7**    **G7<sub>M</sub>**    **D7sus4**    **D7sus4**    **D7**

17

**IV 7<sub>M</sub>**                                  **III<sub>m</sub>7**                                  **II<sub>m</sub>7**                                  **I 7<sub>M</sub>**                                  **V7sus4**  
          **G7<sub>M</sub>**    **F#m7**    **E<sub>m</sub>7**    **D7<sub>M</sub>**    **A7sus4**

21

**I 7<sub>M</sub>**                                  **V 7sus4**                                  **VI<sub>b</sub> 7<sub>M</sub>\***                                  **II7sus4\***                                  **V7**  
          **D7<sub>M</sub>**    **A7sus4**    **B<sup>b</sup>7<sub>M</sub>**    **A7sus4**    **A7**

25

**A'**

\* Vsus com função subdominante

**I 7<sub>M</sub>**                                  **V7sus4**                                  **IV 7<sub>M</sub>**                                  **III<sub>m</sub>7**  
          **D7<sub>M</sub>**    **A7sus4**    **G7<sub>M</sub>**    **F#m7**

29

**II<sub>m</sub>7**                                  **V<sub>m</sub>6\***                                  **III<sub>m</sub>7**                                  **IV 7<sub>M</sub>**  
          **E<sub>m</sub>7**    **A<sub>m</sub>6**    **F#m7**    **G7<sub>M</sub>**

33

Diana

V7sus4/IV\*      II7sus4/IV\* V7/IV\*      IV 7M      III m7      II m7      3  
 D7sus4      D7sus4 D7      G7M      F#m7      Em7

37

III m7/IV\*      V7sus4/IV\* VIIbsus4\* IV 7M      III m7      II m7  
 A m7      D7sus4 C7sus4 G7M      F#m7      Em7

41

III m7/IV\*      V7sus4/IV\* VIIbsus4\*      IV 7M      III m7      II m7  
 A m7      D7sus4 C7sus4      G7M      F#m7      Em7

45

1.

Refrão'

3

I 7M      V7sus4      I 7M      V7sus4  
 D7M      A7sus4      D7M      A7sus4

49

3

IV 7M      III m7      II m7      III m7/IV\*      V7sus4/IV\* VIIbsus4\*  
 G7M      F#m7      Em7      A m7      D7sus4 C7sus4

53

2.

Refrão

Diana

4 IV 7M                      IIIIm7      IIIm7                      IIIm7/IV\*                      V7sus4/IV\*    VIIb7sus4\*  
 G7M                      F#m7                      Em7                      Am7                      D7sus4                      C7sus4

57

IV 7M                      IIIIm7      IIIm7                      IIIm7/IV\*                      V7sus4/IV\*    VIIb7sus4\*  
 G7M                      F#m7                      Em7                      Am7                      D7sus4                      C7sus4

61

IV 7M                      IIIIm7      IIIm7      I 7M                      V7sus4  
 G7M                      F#m7                      Em7                      D7M                      A7sus4

65

**Refrão'**

I 7M                      V7sus4                      I 7M                      V7sus4  
 D7M                      A7sus4                      D7M                      A7sus4

69

**Coda**

I 7M                      V7sus4                      I 7M  
 D7M                      A7sus4                      D7M(#11)

73

# DONA OLÍMPIA (Toninho Horta/ Ronaldo Bastos)

Im7 Em7	Im7 Em7	IVm7 Am7	IVm7 Am7
------------	------------	-------------	-------------

Introdução

Im7 Em7	Im7 Em7	IVm7 Am7	IVm7 Am7
------------	------------	-------------	-------------

5

Im7 Em7	Im7 Em7	IVm7 Am7	IVm7 Am7	V7/IV E7(b9)
------------	------------	-------------	-------------	-----------------

9

IVm7 Am7	IVm(7M) Am(7M)	subV7/III G#7(#9)	III7M G7M(#11)
-------------	-------------------	----------------------	-------------------

13

III7M G7M	V7/V F#7(11)	IIIm7(b5) Am/F#	IVm7 Am/G	IVm7 Am7	V7sus4(b9) Am/B
--------------	-----------------	--------------------	--------------	-------------	--------------------

17

# VIVER DE AMOR (Toninho Horta/ Ronaldo Bastos)

	Im7	V7	Im9	Im9	Im6	V7	I9	
	Em7	Cm6	Em9/B	Em9	Em6	Cm6	E9	

Introdução

	Im7	V7	Im9	Im9	Im6	V7	I9	
	Em7	Cm6	Em9/B	Em9	Em6	Cm6	E9	

A

	Im7	V7	Im9	Im9	Im6	V7	I9	subV/IV
	Em7	Cm6	Em9/B	Em9	Em6	Cm6	E9	Bb7(#11)

9

	IVm7	IVm(7M)	V7	V7	V7/V	V7/V	V7sus4	III7M	IVm7	subV/III
	Am7	Am(7M)	B7(13)	B7(b13)	F#7(13)	F#7(b13)	B7sus4	G/F#	Am7	G#7(b13)

13

B

Viver de Amor

2 II<sup>m</sup>7(b5)/II V<sup>7</sup>/II V<sup>7</sup>sus4/V **V<sup>m</sup>7/V** ( I<sup>7</sup>M VII<sup>m</sup>7 VI<sup>m</sup>7 )V IV<sup>m</sup>7  
 G<sup>#</sup>m7(b5) C<sup>#</sup>7(b9) F<sup>#</sup>7sus4 F<sup>#</sup>m7(b13) B<sup>7</sup>M A<sup>#</sup>m7(b13) G<sup>#</sup>m7 A<sup>m</sup>7

17

IV<sup>m</sup>7 IV<sup>m</sup>6 Im7 **V<sup>7</sup>** Im9 Im9 Im6 **V<sup>7</sup>**  
 A<sup>m</sup>7 A<sup>m</sup>6(9) E<sup>m</sup>7 C<sup>m</sup>6 E<sup>m</sup>9/B E<sup>m</sup>9 E<sup>m</sup>6 C<sup>m</sup>6

21

I<sup>9</sup> Im7 **V<sup>7</sup>** Im9 Im9 Im6 **V<sup>7</sup>**  
 E<sup>9</sup> E<sup>m</sup>7 C<sup>m</sup>6 E<sup>m</sup>9/B E<sup>m</sup>9 E<sup>m</sup>6 C<sup>m</sup>6

25

I<sup>9</sup> Im7 **V<sup>7</sup>** Im9 Im9 Im6 **V<sup>7</sup>**  
 E<sup>9</sup> E<sup>m</sup>7 C<sup>m</sup>6 E<sup>m</sup>9/B E<sup>m</sup>9 E<sup>m</sup>6 C<sup>m</sup>6

29

I<sup>9</sup> Im7 **V<sup>7</sup>** Im9 Im9 Im6 **V<sup>7</sup>**  
 E<sup>9</sup> E<sup>m</sup>7 C<sup>m</sup>6 E<sup>m</sup>9/B E<sup>m</sup>9 E<sup>m</sup>6 C<sup>m</sup>6

33

Viver de Amor

♩ To Coda

I9 IVm7 IVm(7M) V7 V7 V7/V V7/V V7sus4 III7M  
 E9 Am7 Am(7M) B7(13) B7(b13) F#7(13) F#7(b13) B7sus4 G/F#

37

IVm7 IVm7(M) IIIm7(b5)/II V7/II V7sus4/V Vm7/V (I7M VIIIm7  
 Am7 Am/G# G#m7(b5) C#7(b9) F#7sus4 F#m7(b13) B7M Bbm7(b13)

41

VIIm7)V IVm7 IVm7 IVm6  
 Abm7 Am7 Am7 Am6(9)

45

Im7 V7 Im9 Im9 Im6 V7 I9  
 Em7 Cm6 Em9/B Em9 Em6 Cm6 E9

47

vamp p/ improvisos

# PEDRA DA LUA (Toninho Horta/ Cacaso)

I7M                      I7M                      I7M                      I7M  
 E7M(#9)(#11)      E7M(#9)(#11)      E7M(#9)(#11)      E7M(#9)(#11)

Introdução

I7M      V7/IV      V7sus4/VIIb      V7/VIIb      IIb7M      V7      Vm7  
 E7M(#9)(#11)      E7(#9)      A7sus4      A7(13)      F7M(#11)/A      B/A      B m/A

5

A

II m7(b5)/VI                      V7/VI                      III6                      II m7/III  
 D#m7(b5)                      G#7(#5)                      G#6                      Bbm7

9

II m7                      V7sus4      V7      I7M                      I7M                      I7M                      I7M  
 F#m7      V subV7/IV      IV7M                      B7sus4      B7(b9)      E7M(#5)                      E7M                      E7M(#5)                      E7M  
 ( B9      Bb7      A7M(#11) )                      ( F#m7/C#      B7(b9) )

13

# SERENADE (Toninho Horta/ Ronaldo Bastos)

Im7	VIb7M V7/VI	VIm7	VIm7	IV6	IIIIm7
Dm7	B <sup>b</sup> 7M/D F#7	Bm7	Bm7/A	G6	F#m7(b13)

Introdução

A

IIIm7	V7sus4	IIIm7	V7sus4	I7M	V	Vm	subV7/VIb
Em7	A7sus4	Em7	A7sus4	D7M	A/C#	A m/C	B7

5

VIb7M	V7sus4 V7/VI	VIm7	VIm7	IV6	IIIIm7
B <sup>b</sup> 7M	A7sus4 F#7	Bm7	Bm7/A	G6	F#m7(b13)

9

A'

IIIm7	V7sus4	IIIm7	V7sus4	I7M	V	Vm	subV7/VIb
Em7	A7sus4	Em7	A7sus4	D7M	A/C#	A m/C	B7

13

Serenade

2 IIIm7 IIIIm7 IV9 V7sus/IIIb I9 IV7M IIIIm7 IIIm7  
 Em7 F#m7 G9 C7sus4 F9 Bb7M Am7 Gm7

17 IIIb=I

Refrão

21 I9 IV7M IIIIm7 IIIm7 I9 IV7M IIIIm7 IIIm7  
 F9 Bb7M Am7 Gm7 F9 Bb7M Am7 Gm7

21

25 I9 IV7M IIIIm7 IIIm7 I9 IV7M IIIIm7 IIIm7  
 F9 Bb7M Am7 Gm7 F9 Bb7M Am7 Gm7

25

29 VIIm7 IV7M IIIm7 IIIm7  
 Dm7 Bb7M/D Gm7 Gm7

29

Interlúdio

33 IIIIm7 IIIIm7 IV7M IIIIm7  
 Am7 Am7 Bb7M Am7

33

37 VIIm7 I9 IV7M IIIIm7 IIIm7 VIIm7  
 Dm7 F9 Bb7M Am7 Gm7 Dm7

37

# AQUELAS COISAS TODAS (Toninho Horta)

V7sus4      V7      Vm7      V7  
 E7sus4      E7(9)      Em7(11)      E7(9)

Introdução

V7sus4      V7      Vm7      V7  
 E7sus4      E7(9)      Em7(11)      E7(9)

5

A  
 A' na segunda vez

V7sus4      IIm(7M) IIm7      V7      I7M      IIm7/VIIb V7sus4/VIIb V7/VIIb  
 E7sus4      Bm(7M) Bm7      E7(9)      A7M(#11)      Am7      D7sus4      D7

9

G7M (VIIb)=I modulação      I7M      V      IIm7/V      IIm(7M)/V      V7/V      V7/V      IIm7 V7  
 G7M      D/F#      Em7      Em(7M)      A7(#11)      A7(#11)      Am7 D7

13

3

Aquelas Coisas Todas

2

17 I7M subV7/IV IV7M IIIIm7 IIm7 V7sus4  
 G7M D<sup>b</sup>7 C7M Bm7(11) Am7 D7sus4

21 IIm7 V7sus4 V7 IIm7/II V7sus4/II V7/II  
 Am7 D7sus4 D7 Bm7(11) E7sus4 E7(b9)

25 IIm7(7M) IIm7 V7sus4 V7sus4/II V7/II  
 Am(7M) Am7 D7sus4 D.S. E7sus4 E7(9)

Coda

29 IIm7 V7sus4 V7 IIm7/II V7sus4/II V7/II  
 Am7 D7sus4 D7 Bm7 E7sus4 E7(b9)

33 IIm7(7M) IIm7 V7sus4 V7sus4/II V7/II IIm7 IIm7/II V7/II  
 Am(7M) Am7 D7sus4 E7sus4 E7 Am7 Bm7 E7(b9)

harmonia dos solos em Am

Im7 IIm7 V7 Im7 IIm7 V7 Im7 IIm7 V7 Im7 IIm7 V7  
 Am7 Bm7 E7(b9) Am7 Bm7 E7(b9) Am7 Bm7 E7(b9) Am7 Bm7 E7(b9)

38 Solos

# FALSO INGLÊS (Toninho Horta/ Fernando Brant)

IV V7sus4 I IV7M VIIb7sus4 VIIb7 I VIIb7sus4 VIIm7 VIIb7sus4  
 G/B A7sus4 D/A G7M C7sus4 C7(#11) D C7sus4 Bm7 C7sus4

Introdução

IV V7sus4 I IV7M VIIb7sus4 VIIb7 I VIIb7sus4 VIIm7 VIIb7sus4  
 G/B A7sus4 D/A G7M C7sus4 C7(#11) D C7sus4 Bm7 C7sus4

5

A

IV V7sus4 I IV7M VIIb7sus4 VIIb7 I VIIb7sus4 VIIm7 VIIb7sus4  
 G/B A7sus4 D/A G7M C7sus4 C7(#11) D C7sus4 Bm7 C7sus4

9

IV V7sus4 IV7M VIIb7sus4 I VIIb7sus4 VIIm7 VIIb7sus4  
 G/B A7sus4 G7M C7sus4 D C7sus4 Bm7 C7sus4

13

B

Falso Inglês

IV V7sus4 IV7M VIIb7sus4 I VIIb7sus4 VIIm7 VIIb7sus4  
 G/B A7sus4 G7M C7sus4 D C7sus4 B m7 C7sus4

17

IV Vdim/VI VIIm (VIIm7(b5) VIIIdim)vI VIIb7M V7sus/II V7/II  
 G/B A#° Bm G7M(#11) G#m7(b5) A#° C7M(#11)B7sus(b9)B7(b9)

21

VIIb7M V7sus4/II V7/II VIIb7M V7sus/II V7/II VIIb7M V7/II VIb7M V7/II  
 C7M(#11) B7sus(b9)B7(b9) C7M(#11) B7sus(b9) B7 C7M(#11) B7 C7M(#11) B7

24

VIb7M V7sus4 V7 IV V7sus4 IV7M VIIbsus4 I VIIbsus4 VIIm7VIIbsus4  
 Bb7M A7sus(b9)A7 G/B A7sus4 G7M C7sus4 D C7sus4 B m7 C7sus4

27

IV V7sus4 I IV VIIbsus4 VIIb7 I VIIbsus4 VIIm7 VIIbsus4  
 G/B A7sus4 D/A G7M C7sus4 C7(#11) D C7sus4 B m7 C7sus4

32

Falso Inglês

3

IV V7sus4 I IV7M VIIbsus4 VIIb7 I VIIbsus4 VI m7 VIIbsus4  
 G/B A7sus4 D/A G7M C7sus4 C7(#11) D C7sus4 B m7 C7sus4

36

Introdução

IV Vdim/VI VI m IV (VI m7(b5) VII dim) VI VII b7M V7sus4/II VII b7M V7sus4/II  
 G/B A#° B m G7M(#11) G#m7(b5) A#° C7M(#11) B7sus(b9) C7M(#11) B7sus(b9)

40

C

VII b7M V7sus4/II V7/II VII b7M V7/II VII b7M V7/II VI b7M V7sus4 V7  
 C7M(#11) B7sus(b9) B7 C7M(#11) B7 C7M(#11) B7 Bb7M(#11) A7sus(b9) A7

44

IV V7sus4 IV7M VII b7sus4 I VII b7sus4 VI m7 VII b7sus4  
 G/B A7sus4 G7M C7sus4 D C7sus4 B m7 C7sus4

47

1/2 B

IV V7sus4 IV7M VII b7sus4 I VII b7sus4 VI m7 VII b7sus4  
 G/B A7sus4 G7M C7sus4 D C7sus4 B m7 C7sus4

51

B

4

Falso Inglês

2a vez  
ir p/

IV	V7sus4	IV7M	VIIb7sus4	I	VIIb7sus4	VIIm7	VIIb7sus4
G/B	A7sus4	G7M	C7sus4	D	C7sus4	B m7	C7sus4

55

IV	V7sus4	I	IV7M	VIIb7sus4	VIIb7 I	VIIb7sus4	VIIm7	VIIb7sus4	
G/B	A7sus4	D/A	G7M	C7sus4	C7(#1)	D	C7sus4	B m7	C7sus4

59

Introdução

# TERRA DOS PÁSSAROS (Toninho Horta)

## Mi Maior=I

V7/II  
C#7(#9#11)

IIIm7  
F#m7

V7sus4  
B7sus4

## Sol Maior=I

IV7sus4  
C7sus4

## Mi Maior=I

V7sus4/V  
A7sus4

I  
G

IIIm7  
Am7

IIIIm V7sus4/II V/II  
Bm Esus4 E

IV  
A

V7sus4  
B7sus4

## Do Maior=I

I  
C/G

I7sus4  
C7sus4

I7M  
C7M

## Mib Maior=I

IIIm7  
Fm7

I7M  
Eb7M

IV7M  
Ab7M(#11)

V7sus4  
Bb7sus4

# BEIJO PARTIDO (Toninho Horta)

IIbm7 IIbm6 IIbm7 IIbm6 IIbm7 IIbm6 IIbm7 IIbm6  
 Fm7(11)/C Fm6/C Fm7(11)/C Fm6/C Fm7(11)/C Fm6/C Fm7(11)/C Fm6/C

Introdução

Detailed description: This system shows the first four measures of the introduction. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The bass clef contains a simple accompaniment of quarter notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

IIbm7 IIbm6 IIbm7 IIbm6 IIbm7 IIbm6 IIbm7 IIbm6  
 Fm7(11)/C Fm6/C Fm7(11)/C Fm6/C Fm7(11)/C Fm6/C Fm7(11)/C Fm6/C

Detailed description: This system shows the next four measures of the introduction. The musical notation continues with similar patterns to the first system, including a triplet of eighth notes in the treble clef.

Im7 V7sus4/VII III7M V7/V V7 V7  
 Em7 A7sus4 G7M(#11) F#7(#11) B7(b13) B7(b13)/D#

A

Detailed description: This system begins with a section marked 'A' and contains measures 5 through 8. The treble clef features a melodic line with eighth notes and triplets. The bass clef has a simple accompaniment. The key signature changes to one flat (B-flat).

Im7 IIIm7(b5)/II V7/II V7sus4/V VI7sus4 VIb7sus4  
 Em7 G#m7(b5) C#7(b9) F#7sus4 C#7sus4 C7sus4  
 seqüência cromática

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. It features a chromatic sequence in the treble clef, indicated by the text 'seqüência cromática'. The bass clef continues with a simple accompaniment. The key signature remains one flat.

Beijo Partido

V7sus4                      subV7/IV      V7/VII      VII7M      VII7M      VIb7M      V7  
 B7sus4                      Bb7(13)      A7(13)      D7M(#5)      D7M                      C7M(#11) B7(b9)

VIb7M                      V7                      Im7                      V7sus4/VII      III                      V7/V  
 C7M(#11)                      B7(b9)                      Em7                      A7sus4      G7M(#11)                      F#7(#11)

VI7M      III#m7      VI#m      Ibm                      Im7                      A'  
 C7M      G#m7      C#m9      D#m9                      Em7

V7                      V7                      I7M(#11)                      Im7                      II7M(b5)/II                      V7/II                      V7sus4/V  
 B7(b13)                      B7(b13)/D#                      Fm11/E                      Em7                      G#m7(b5)                      C#7(b9)                      F#7sus4

VI7sus4                      VIb7sus4      V7sus4                      V7sus4/II      V7sus4/V      ( I7M                      V7M  
 C#7sus4                      C7sus4      B7sus4                      C#7sus4      F#7sus4                      B7M                      F#7/A#

25 seqüência cromática

VIm7)VI                      Im7                      V7/VII                      Im7  
 G#m7                      Em7                      A7(#11)                      Em7

33 V7/VII A7(#11)

1. Im7 Em7	V7sus4/VII A7sus4	III7M G7M(#11)	2. Im7 Em7
---------------	----------------------	-------------------	---------------

A

*D.S. direta  
p/ casa 2*

Coda

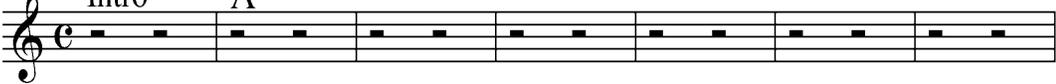
V7/VII A7(#11) Im7 Em7 IV7M/VII A7M

37

# NO CARNAVAL (Gravação Original: Maria Bethânia, 1965)

	IIIm7(b5)/III	IIIm7(b5)/III	V7/III	IIIm7/II	V7/II	IIIm7(b5)/II	V7/II
	F#m7(b5)	F#m7(b5)/A	B7(b13)	Em7	A7(b13)	Em7(b5)	A7(b13)

**Intro**      **A**



	IIIm7	V7	Vm7	I7M	V7/II	IIIm7	V7/III	V7/VI
	Dm7	G13(b9)	Gm7(b13)C7M		A7	Dm7	B7	E7

8



	V7/VI	VIm7	V7/II	IIIm7/III	V7/III	III7M	VI7M	V7/V	V7	Im7
	E7(#9)	Am7	A7	<b>tonalidade: Lá menor</b>			F7M	B7	E7	Am7
				Dm7	G7	C7M				

**Refrão**

15



	V7/V	V7	Im7	V7/II	IIIm7(b5)/III	V7/III	IIIm7/II	V7/II
	B7	E7	Am7	D7	<b>tonalidade Dó Maior</b>		Em7	A7
					F#m7(b5)	B7		

**A**

22



	IIIm7(b5)/II	V7/II	IIIm7	V7	Vm7	I7M	V7/II	IIIm7
	Em7(b5)	A7	Dm7	G13(b9)	Gm7(b13)C7M		A7	Dm7

29



	V7/III	V7/VI	V7/VI	VIm7	V7/II	IIIm7/III	V7/III	III7M	VI7M
	B7	E7	E7	Am7	A7	<b>tonalidade: Lá menor</b>		C7M	F7M
						Dm7	G7		

**Refrão**

36



	V7/V	V7	Im7	V7/V	V7	Im7	Im7	IIIm7(b5)/III	V7/III	IIIm7/II
	B7	E7	Am7	B7	E7	Am7	Am7	<b>tonalidade Dó Maior</b>		Em7
								F#m7(b5)	B7	

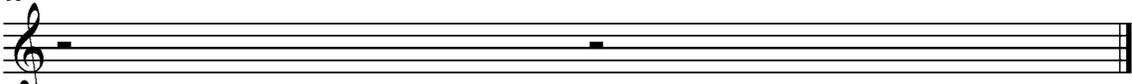
**Coda**

43



V7/II  
A7

51



# NO CARNAVAL (Caetano Veloso/Jota) - gravação Terra dos Pássaros

I7M Δ7M(#5)	IIIm7(b5)/III D#m7(b5)	V7/III G#7(b9)(b13)	IIIIm(7M) IIIm7 C#m(7M) C#m7
----------------	---------------------------	------------------------	---------------------------------

IIIm7(b5)/II V7/II C#m7(b5) F#7(b9)	V7sus4/II F#7sus4(b9)	IIIm7(b5)/II V7/II C#m7(b5) F#7(b9)	IIIm(7M) IIIm7 Bm(7M) Bm7
--	--------------------------	--	------------------------------

IIIm7(b5) V7 Bm7(b5) E7	I7M Δ7M	V7°/II Δ#°	IIIm7 Bm7
----------------------------	------------	---------------	--------------

IIIm7(b5)/III V7/III D#m7(b5) G#7(b9)	III6 C#6	V7sus4/VI subV7/VI C#7sus4 G7(#11)	V7sus4/II F#7sus4
--	-------------	---------------------------------------	----------------------

modulação  
F#m=I

No Carnaval

VIIm7 V7/II IIIm7/III V7/III III7M III6 VI7M subV7/II V7/V V7  
 F#m7(11) F#7(b9) B m7 E7(b9) A7M A6 D7M A7(13) G#7(13) C#7(#9)

17

Refrão

modulação A7M=I

IIm7 subV7/II V7/V V7 IIIm7(b5)/III V7/III  
 F#m7 G7(13) G#7(13) C#7(#9) D#m7(b5) G#7(b9)

21

A'

IIIm7(M) IIIm7 V7sus4/VIIb V7sus4/II V7sus4/II IIIm7(b5)/II V7/II  
 C#m7(M) C#m7 D7sus4 F#7sus4 F#7sus4(b9) C#m7(b5) F#7(b9)

25

IIm7(M) IIIm7 IIIm7(b5) V7 I7M subV7sus4/III V7/VI V7/II  
 Bm7(M) B m7 B m7(b5) E7 A7M C7sus4 C7 C#7 F#7

29

3

IIm7 V7sus4 V7/IV IIIm7(b5)/III V7/III III6 V7sus4/VI V7/VI  
 B m7 E7sus4 A7(#11) D#m7(b5) G#7 C#7 C#7sus4 G7(#11)

33

No Carnaval

V7sus4/II      VIIm7      V7/II <sup>modulação</sup> <sub>F#m7=I</sub>      V7sus4/III      V7(#5)/III      V7sus4/III      V7/III  
 F#7sus4      F#m7(11)      F#7(b9)      E7sus4      D(#5)/E      E7sus4      E7

37

Refrão'

III7M      VI7M      subV7/II      V7/V      V7  
 A7M      D7M(#11)      A7(13)      G#7(13)      C#7(#9)

41

Im7      Im6      V7/V      V7  
 F#m7      F#m6      G#7(13)      C#7(#9)

45

V7/IV      subV7/IV      IV7      subV7/II      V7/V      V7/V  
 F#7(#9)      C7(#9)      B7(#9)      A7(13)      G#7(13)      G#7(13)

49

V7/V      V7      Im7  
 G#7(13)      C#7(#9)      F#m7

53

III7M      Ib6  
 A7M      F<sup>6</sup>

57