



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**ANDRÉ FILIPE GONÇALVES CARREIRO**

**GUITARRA ELÉTRICA NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA: UM ESTUDO  
SOBRE A ATUAÇÃO DE TONINHO HORTA EM QUATRO ÁLBUNS DE JOÃO  
BOSCO**

**CAMPINAS  
2022**

ANDRÉ FILIPE GONÇALVES CARREIRO

**GUITARRA ELÉTRICA NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA: UM ESTUDO  
SOBRE A ATUAÇÃO DE TONINHO HORTA EM QUATRO ÁLBUNS DE JOÃO  
BOSCO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas como parte  
dos requisitos exigidos para a obtenção do título  
de Mestre em Música, na área de Música: Teoria,  
Criação e Prática

ORIENTADOR: HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELO ALUNO ANDRÉ FILIPE GONÇALVES CARREIRO, E ORIENTADA  
PELO PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO.

CAMPINAS  
2022

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C232g Carreiro, André, 1985-  
Guitarra elétrica na canção popular brasileira : um estudo sobre a atuação de Toninho Horta em quatro álbuns de João Bosco / André Filipe Gonçalves Carreiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Hermilson Garcia do Nascimento.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Horta, Toninho, 1948-. 2. Bosco, João, 1946-. 3. Guitarra elétrica. 4. Acompanhamento musical. I. Nascimento, Hermilson Garcia do, 1969-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Electric guitar in brazilian popular song : a study on the performance of Toninho Horta in four albuns by João Bosco

**Palavras-chave em inglês:**

Horta, Toninho, 1948-

Bosco, João, 1946-

Electric guitar

Accompaniment, Musical

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

Hermilson Garcia do Nascimento [Orientador]

Thaís Lima Nicodemo

Almir Côrtes Barreto

**Data de defesa:** 12-08-2022

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-3144-4187>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6945095334848684>

## **COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

ANDRÉ FILIPE GONÇALVES CARREIRO

ORIENTADOR: HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO
2. PROFA. DRA. THAÍS LIMA NICODEMO
3. PROF. DR. ALMIR CÔRTEZ BARRETO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade

DATA DA DEFESA: 12/08/2022

A Jayro e Urandy (*in memoriam*)

## **Agradecimentos**

Agradeço a Deus, criador de todas as coisas, pela oportunidade de concluir esta etapa.

À minha esposa, Débora Carreiro, por todo apoio, paciência, compreensão e inspiração.  
Aos meus filhos, Nuno e Anne, motivos de minha alegria.

Aos meus pais, Oswaldo e Inayá, por sempre me apoiarem.

À minha irmã, Karen Zambelli e ao meu sogro, Wesley Silva, pelo apoio no processo de escrita.

Ao meu orientador, Hermilson Garcia do Nascimento (Budi), por todo empenho, confiança e paciência no processo de orientação.

Aos professores Eduardo Visconti, José Alexandre, Almir Côrtes e Thaís Nicodemo, cujas contribuições durante as bancas de qualificação e defesa enriqueceram muito esta dissertação.

Aos amigos Hélio Cunha, Paulo Signori, Felipe Silveira e Mateus Porto pela amizade, incentivo e contribuições nessa jornada acadêmica.

Aos amigos e professores Nelson Bomilcar, Marcos Cavalcante, Ozébio Rolim, Filipe Beyer e Ney Almeida.

Ao Dalton Cavalcanti, por ter me apresentado a obra de Toninho Horta.

À Unicamp e a todos do Departamento de Música do Instituto de Artes.

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar apontamentos analíticos sobre a atuação do músico Toninho Horta à guitarra elétrica em quatro álbuns do compositor, intérprete e violonista João Bosco. Inicialmente, contextualizamos o objeto de estudo e discutimos a respeito da dimensão simbólica atrelada ao uso da guitarra elétrica na música popular brasileira fonográfica, visando relacionar o uso desse instrumento musical na discografia analisada com o projeto artístico de Bosco. Para tanto, nos amparamos em depoimentos dos próprios músicos envolvidos, bem como no posicionamento de historiadores e pesquisadores que estudam a polarização entre o anseio pela modernidade e a busca por manter vínculo com a tradição, tema que envolvia o uso da guitarra elétrica em território pátrio nos anos de 1950 a 1960. Nos álbuns referenciados, Horta atua em 19 fonogramas que forneceram o material para análise empenhada nesta investigação, amparada principalmente pelas contribuições do musicólogo Philip Tagg. A escolha por essa ferramenta metodológica ocorreu principalmente pelo destaque atribuído pelo autor à importância de se atentar a elementos musicais que não estão em primeiro plano no processo de análise, a exemplo da guitarra elétrica em contexto de acompanhamento. Tagg também busca dissipar a hierarquia que favorece estudos do ponto de vista estrutural, que se inclinam para o senso de música como linguagem absoluta, em detrimento da atribuição de significados no discurso musical. Os resultados mostraram que os recursos técnicos musicais utilizados por Horta vão ao encontro dos temas propostos por Bosco nos discursos musical e verbal das canções. Ao longo desta pesquisa, relacionamos ainda as escolhas criativas de Horta com músicos apontados por ele como referências em sua formação musical. Por fim, esperamos contribuir com a reflexão a respeito do grau de importância dos participantes envolvidos em uma produção musical, além de fornecer subsídios para aprofundar a discussão sobre temas relacionados à guitarra elétrica e acompanhamento na música popular brasileira.

**Palavras-chave:** Horta, Toninho, 1948 -. Bosco, João, 1946 -. Guitarra elétrica. Acompanhamento musical.

## ABSTRACT

This work aimed to analyze the performance of the musician Toninho Horta on the electric guitar in four albums by the composer, performer, and guitarist João Bosco. Initially, we contextualized the study object and discussed the symbolic dimension of the electric guitar use in Brazilian phonographic popular music, relating the use of this musical instrument in the analyzed discography with Bosco's artistic project. For that purpose, we rely on testimonies from the musicians involved, as well as on historians and researchers who study the polarization between the yearning for modernity and the quest to maintain a link with tradition, a theme that involved the use of the electric guitar in Brazil in the decades of 1950 and 1960. In the referenced albums, Horta performed in 19 phonograms that provided the material for analysis in this investigation, supported mainly by the contributions of the musicologist Philip Tagg. The option for this methodological tool was mainly due to the emphasis of the author to paying attention, in the analysis process, to musical elements that are not in the foreground, such as the electric guitar in the context of accompaniment. Tagg also seeks to dispel the hierarchy that favors studies from a structural point of view, which leans toward the sense of music as an absolute language, to the detriment of the attribution of meanings in musical discourse. The results showed that the musical technical resources used by Horta meet the themes proposed by Bosco in the musical and verbal song discourses. In this research, we also related Horta's creative choices with musicians pointed out by him as references in his musical formation. Finally, we hope to contribute to the reflection on the importance of the participants involved in musical production and provide subsidies to deepen the discussion about electric guitar and accompaniment themes in Brazilian popular music.

**Keywords:** Horta, Toninho, 1948 -. Bosco, João, 1946 -. Electric guitar. Accompaniment, Musical.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Henrique Brito com violão <i>ressonator</i> elétrico .....	46
<b>Figura 2</b> - Extensão da guitarra/violão .....	59
<b>Figura 3</b> - Exemplos de pestanas utilizados por Horta .....	68
<b>Figura 4</b> - Estruturas acordais encontradas em <i>Beijo Partido</i> .....	71
<b>Figura 5</b> - Quantidade de camadas rítmicas .....	93
<b>Figura 6</b> - Pulsação elementar no samba .....	98
<b>Figura 7</b> - Linha rítmica no samba .....	98
<b>Figura 8</b> - Subdivisão da linha rítmica no samba .....	99
<b>Figura 9</b> - Rítmica de samba executada ao agogô .....	102
<b>Figura 10</b> - Relação intervalar em <i>voicing</i> .....	103
<b>Figura 11</b> - <i>Voicing</i> utilizado por Toninho Horta em <i>Jogador</i> .....	104
<b>Figura 12</b> - Sobreposição de estrutura acordal .....	105
<b>Figura 13</b> - Estrutura acordal sob acorde Dm7.....	106
<b>Figura 14</b> - Estrutura acordal sob acorde Amaj7 .....	107
<b>Figura 15</b> - Sobreposição de acordes.....	109
<b>Figura 16</b> - Sobreposição de acordes.....	110
<b>Figura 17</b> - Sobreposição de acordes.....	111

## LISTA DE EXEMPLOS

<b>Exemplo 1</b> - Acompanhamento executado por Toninho Horta na gravação de <i>Jogador</i> (0'36" - 1'08") (BOSCO, 1977).....	60
<b>Exemplo 2</b> - Acompanhamento executado por Toninho Horta na gravação de <i>Aqui, oh</i> (0'30" - 0'48") (HORTA, 1980) .....	60
<b>Exemplo 3</b> - Trecho da execução musical de Toninho Horta à guitarra e violão na música <i>Pica-Pau</i> (0'17" - 0' 35") (HORTA, 1992).....	62
<b>Exemplo 4</b> - Trecho do acompanhamento executado por João Gilberto na gravação de <i>Chega de Saudade</i> (0' - 0'12") (GILBERTO, 1958) .....	64
<b>Exemplo 5</b> - Trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta na gravação de <i>Beijo Partido</i> (0' - 0'47") (NASCIMENTO, 1975).....	64
<b>Exemplo 6</b> - Trecho do acompanhamento executado por João Gilberto em <i>Maria Ninguém</i> (0'31" - 0'32") (GILBERTO, 1958).....	65
<b>Exemplo 7</b> - <i>Valsa Mineira</i> .....	66
<b>Exemplo 8</b> - Trecho da execução de Horta ao violão na canção <i>Pedra da Lua</i> (0' - 0'18") (HORTA, 1980).....	70
<b>Exemplo 9</b> - Trecho de <i>Blusa Vermelha</i> .....	71
<b>Exemplo 10</b> - Trecho de <i>Batidinha</i> .....	71
<b>Exemplo 11</b> - Trecho da composição <i>Flor que Cheira a Saudade</i> .....	74
<b>Exemplo 12</b> - Trecho da composição <i>Desafinado</i> . .....	74
<b>Exemplo 13</b> - Trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta na canção <i>Jogador</i> (0'31" - 0'50") (BOSCO, 1977) .....	94
<b>Exemplo 14</b> - Trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta na canção <i>Gol Anulado</i> (1'25" - 1'41") (BOSCO, 1977).....	94
<b>Exemplo 15</b> - Trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta na canção <i>De Frente pro Crime</i> (0'8" - 0'32") (BOSCO, 1975) .....	95
<b>Exemplo 16</b> - Trecho do acompanhamento executado por Manoel da Conceição na canção <i>Salve a Cabrocha</i> (0'08" - 0'20") (MARIA, 1958).....	95
<b>Exemplo 17</b> - Trecho da rítmica executada ao tamborim na gravação de <i>Se Você Jurar</i> (SILVA, s.d) .....	97
<b>Exemplo 18</b> - Trecho do acompanhamento de Toninho Horta em <i>Jogador</i> (1'20" - 1'24") (BOSCO, 1977) .....	99
<b>Exemplo 19</b> - Trecho do acompanhamento de João Bosco em <i>De Frente pro Crime</i> (0'05" - 0'10") (BOSCO, 1975).....	100
<b>Exemplo 20</b> - Trecho do acompanhamento de João Bosco e Toninho Horta em <i>De Frente pro Crime</i> (0'05" - 0'10") (BOSCO, 1975) .....	101
<b>Exemplo 21</b> - Trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta em <i>Jogador</i> (0'41" - 0'46") (BOSCO, 1977) .....	102
<b>Exemplo 22</b> - Trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta em <i>Jogador</i> (0'55" - 1'10") (BOSCO, 1977) .....	102
<b>Exemplo 23</b> - Trecho do acompanhamento extraído de <i>De Frente pro Crime</i> (0'20" - 0'24") (BOSCO, 1975).....	105
<b>Exemplo 24</b> - Trecho do acompanhamento extraído de <i>O Cavaleiro e os Moinhos</i> (1'39"- 2'00") (BOSCO, 1976).....	106
<b>Exemplo 25</b> - Trecho do acompanhamento extraído de <i>Latin Lover</i> (0'59" - 1'02) (BOSCO, 1976).....	107
<b>Exemplo 26</b> - Trecho do acompanhamento extraído de <i>Gol Anulado</i> (0'10" - 0'15") (BOSCO, 1976) .....	108

<b>Exemplo 27</b> - Trecho do acompanhamento extraído de <i>Miss Suéter</i> (0'01" – 0'12") (BOSCO, 1976).....	109
<b>Exemplo 28</b> - Trecho do acompanhamento executado em <i>Latin Lover</i> (0'43" – 0'57") (BOSCO, 1976).....	111
<b>Exemplo 29</b> - Trecho do acompanhamento extraído de <i>Caça à Raposa</i> (0'43" – 0'51") (BOSCO, 1975).....	112
<b>Exemplo 30</b> - Trecho do acompanhamento extraído de <i>Tiro de Misericórdia</i> (1'23" – 1'28") (BOSCO, 1977).....	114
<b>Exemplo 31</b> - Relação entre melodia principal e <i>voicings</i> na canção <i>Latin Lover</i> (0'42" – 0'57") (BOSCO, 1976).....	115
<b>Exemplo 32</b> - Relação entre melodia principal e <i>voicings</i> na canção <i>Patrulhando (Masmorra)</i> (1'02" – 1'09") (BOSCO, 1979).....	115
<b>Exemplo 33</b> - Trecho do acompanhamento e linha melódica extraído de <i>Vida Noturna</i> (2'08" – 2'33") (BOSCO, 1976).....	117
<b>Exemplo 34</b> - Transcrição de trecho de <i>Patrulhando (Masmorra)</i> (0'23" – 1'01") (BOSCO, 1979).....	118
<b>Exemplo 35</b> - Trecho do acompanhamento extraído de <i>Rumbando</i> (0'02" – 0'19") (BOSCO, 1976).....	121
<b>Exemplo 36</b> - Trítomos aplicados por Joe Pass em <i>Slick Cat</i> (1'02" - 1'08") (PASS, 1970).....	122
<b>Exemplo 37</b> - <i>Double stops</i> utilizados por Toninho Horta em <i>Rumbando</i> (0'12" – 0'14") (BOSCO, 1976).....	123
<b>Exemplo 38</b> - <i>Double stops</i> utilizados por Toninho Horta em <i>Transversal do Tempo</i> (2'50" - 2'56") (BOSCO, 1976).....	123
<b>Exemplo 39</b> - <i>Double stops</i> utilizados por Barney Kessel em <i>Basies's Blues</i> (0'23" -0'26") (KESSEL, 1973).....	124
<b>Exemplo 40</b> - Oitavas encontradas em <i>Bijuterias</i> (0'32" -0'38") (BOSCO, 1977).....	124
<b>Exemplo 41</b> - Utilização de oitavas em <i>Tabelas</i> (0'01" - 0'13") (BOSCO, 1977).....	124
<b>Exemplo 42</b> - Utilização de oitavas em <i>Latin Lover</i> (0'01" -0'17") (BOSCO, 1976).....	125
<b>Exemplo 43</b> - Utilização de oitavas em <i>Falso Brilhante</i> (0'01" -0'14") (BOSCO, 1977)....	125
<b>Exemplo 44</b> - Oitavas utilizadas por Wes Montgomery em <i>Impressions</i> (1'22" – 1'27") (MONTGOMERY, 1965).....	126
<b>Exemplo 45</b> - Trecho transcrito de <i>Conto de Fada</i> (0'01" - 0'29") (BOSCO,1979).....	127
<b>Exemplo 46</b> - Trecho do arranjo de <i>Nessa Data</i> (0'01 – 0'29) (BOSCO, 1975).....	128
<b>Exemplo 47</b> - Trecho de <i>Falso Brilhante</i> (0,37" – 0'46") (BOSCO, 1977).....	132
<b>Exemplo 48</b> - Trecho de <i>Bodas de Prata</i> (BOSCO, 1975).....	134

## LISTA DE QR CODES

QR Code 1 - <i>De Frente pro Crime</i> .....	91
QR Code 2 - <i>Gol Anulado</i> .....	92
QR Code 3 - <i>Jogador</i> .....	92
QR Code 4 - <i>Falso Brilhante</i> .....	131
QR Code 5 - <i>Bodas de Prata</i> .....	133
QR Code 6 - <i>Tempos do Onça e da Fera (Quarador)</i> .....	136

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 1 – BOSCO, BLANC E HORTA: O PROJETO ARTÍSTICO E A CARGA SIMBÓLICA ATRELADA AO USO DA GUITARRA ELÉTRICA.....</b>	<b>19</b>
<b>1.1 Música Popular Urbana Brasileira: entre o tradicional e o moderno.....</b>	<b>19</b>
<b>1.2 João Bosco e Aldir Blanc: a assimilação do embate simbólico .....</b>	<b>30</b>
<b>1.3 A guitarra elétrica na canção popular brasileira: os precursores modernos, suas funções e simbolismos.....</b>	<b>38</b>
<b>1.4 A tecnologia aplicada à guitarra nas décadas 1960 e 1970: os timbres modernos .....</b>	<b>46</b>
<b>1.5 Guitarra elétrica em quatro álbuns de João Bosco.....</b>	<b>52</b>
<b>CAPÍTULO 2 -TONINHO HORTA: O SIDEMAN E A CANÇÃO .....</b>	<b>56</b>
<b>2.1 Família Horta e os primeiros contatos de Toninho com a música .....</b>	<b>56</b>
<b>2.2 Assinaturas de um músico mineiro .....</b>	<b>57</b>
<b>2.3 A canção: bossa nova, festivais, parcerias e Milton Nascimento .....</b>	<b>73</b>
<b>2.4 Coletivo Autoral: <i>sideman</i> e o Clube da Esquina .....</b>	<b>78</b>
<b>2.5 A música instrumental.....</b>	<b>83</b>
<b>CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DOS ACOMPANHAMENTOS.....</b>	<b>85</b>
<b>3.1 Metodologia, justificativa e considerações .....</b>	<b>85</b>
<b>3.2 Os sambas: <i>De Frente pro Crime, Jogador e Gol Anulado</i>.....</b>	<b>90</b>
3.2.1 Aspectos rítmicos do acompanhamento nos sambas .....	92
3.2.1.1 Camadas rítmicas.....	92
3.2.1.2 Imparidade rítmica.....	97
3.2.1.3 Marcação e ataques sonoros complementares .....	99
3.2.1.4 Melodias de timbres.....	101
<b>3.3 Aspectos melódicos e harmônicos.....</b>	<b>104</b>
3.3.1 Estruturas constantes .....	104
3.3.2 Som orquestral e ampliação dos acordes .....	108
3.3.4 <i>Comping</i> .....	116
3.3.5 <i>Doubles Stops</i> .....	121

3.3.6 Oitavas .....	124
<b>3.4 Interação com outros instrumentos .....</b>	<b>127</b>
<b>3.5 Aspectos estruturais potencializando o discurso verbal .....</b>	<b>130</b>
3.5.1 <i>Falso Brillhante</i> .....	130
3.5.2 O timbre como recurso expressivo .....	132
3.5.2.1 <i>Bodas de prata</i> .....	132
3.5.2.2 <i>Em Tempos do Onça e da Fera (Quarador)</i> .....	135
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>138</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>141</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>153</b>

## INTRODUÇÃO

Este estudo busca aprofundar a discussão sobre a relevância do acompanhamento instrumental inserido na canção popular urbana fonográfica e, de forma mais específica, investigar o acompanhamento executado à guitarra elétrica na canção popular brasileira nos anos 1970, observando-se a atuação do músico Toninho Horta em fonogramas do violonista, compositor e intérprete João Bosco.

A guitarra elétrica foi utilizada como instrumento de acompanhamento em vários fonogramas considerados representativos da música popular brasileira, porém a literatura sobre o uso desse instrumento na música brasileira é escassa, com pesquisas voltadas sobretudo ao caráter melódico improvisatório do mesmo. Os referenciais didáticos sobre esse tema geralmente abordam o violão como instrumento de acompanhamento. Ainda que seja possível considerar violão e guitarra elétrica como o mesmo instrumento, há também diferenças idiomáticas entre os dois cordofones, principalmente em relação a questões de técnica e timbre.

Apesar dessa escassez bibliográfica sobre o assunto, a função do guitarrista como músico que acompanha o cantor é uma das principais atividades do guitarrista atuante no mercado. Em sua dissertação de mestrado, o pesquisador Rogério Lopes (2013, p.13) aponta para a importância do uso da guitarra como instrumento de acompanhamento na música popular brasileira pelo fato de possibilitar uma “amalgama” entre a seção rítmica e a harmonia da banda.

O acompanhamento musical é constantemente referido como uma função inferior na *práxis* musical da música popular urbana. Ao se tratar de canção, notoriamente, os holofotes se voltam ao artista executante da linha melódica através da voz. Apesar desse dualismo entre primeiro e segundo planos, o acompanhamento, ou aquilo que está no fundo, pode inferir de tal maneira em uma obra a ponto de ser intrinsecamente parte da composição. Assim, torna-se relevante diagnosticar a contribuição criativa de Horta – músico nacionalmente estabelecido – na obra de Bosco.

Identificada a relevância do tema e a necessidade de discuti-lo, dada a carência de literatura específica sobre o assunto, traçamos um recorte que possibilitasse esta tarefa. Para tal, conforme já mencionado, destacamos a atuação do mineiro Toninho Horta como músico acompanhador na canção popular brasileira nos anos 1970, uma

vez que este é bastante representativo da música popular brasileira. Em sua trajetória musical, é possível verificar que, além da importância que Horta atribui ao campo da música instrumental, há também um forte vínculo com a canção, seja como compositor ou como músico acompanhador. A respeito de sua atuação acompanhando cantores, o próprio Toninho reconhece a importância desse trabalho: “Eu sempre fui um bom *sideman* tocando em banda – pela variedade, pela facilidade de tocar vários gêneros, [...] isso foi me enriquecendo, me trazendo novas informações e experiências” (HORTA apud CAMPOS, 2010, p. 186).

Neste trabalho, que trata de temas de natureza técnico-musical, foram abordados também temas vinculados ao contexto sociocultural. Nesse sentido, cabe destacar que os anos de 1970, período que abarca a produção discutida nesta pesquisa, representaram uma época de transformações na música popular brasileira urbana. Nessa mesma década, a obra de João Bosco passou a ter destaque e representatividade. Seleccionamos quatro álbuns do cantor em que Toninho Horta atua como músico acompanhador: *Caça à Raposa* (1975), *Galos de Briga* (1976), *Tiro de Misericórdia* (1977) e *Linha de Passe* (1979). Nesses quatro álbuns, foram gravados 46 fonogramas, dentre os quais Toninho Horta atua em 19.

Conforme mencionado, geralmente pesquisas acadêmicas na área voltam-se sobretudo a figuras que estão em primeiro plano, como o compositor ou o principal solista. No entanto, optamos por uma contextualização que não descartasse as figuras dos compositores e intérpretes, nesse caso principalmente João Bosco, mas que permitisse também diagnosticar as escolhas criativas do músico Toninho Horta, que atua no que é referido como segundo plano.

Após uma revisão bibliográfica e um processo de escuta, buscamos posicionar o uso da guitarra elétrica na obra de João Bosco, partindo da discussão acerca de uma possível assimilação por parte deste do embate entre a busca pela modernização em oposição à valorização da tradição, tópico que permeia a música popular urbana brasileira. Para tal, no primeiro capítulo desta dissertação, apontamos essa polarização e buscamos mostrar como Bosco e Aldir Blanc<sup>1</sup> – que têm papéis fundamentais na discografia abordada –, embora fossem a favor da ideia de tradição, não se limitaram a construir um repertório que fizesse uso somente de elementos

---

<sup>1</sup> Aldir Blanc, é o principal letrista dos fonogramas analisados nesta pesquisa, porém, entendemos que sua atuação na discografia que o recorte desta pesquisa abarca, vai além desta função. Este tema será discutido ao longo do primeiro capítulo desta pesquisa.

símbolos de uma “autenticidade”, mas buscaram somar à ideia de tradição elementos modernos em sua discografia. Posteriormente, apontamos como a guitarra esteve atrelada a uma dimensão simbólica relacionada à noção de modernidade na música popular brasileira urbana, além de estar envolvida em uma polarização em um campo simbólico sobre a disputa entre a identidade nacional e o estrangeiro. Foram destacadas as transformações tecnológicas aplicadas à guitarra elétrica, principalmente a partir dos anos 1940, bem como as manipulações sonoras disponíveis na década de 1970, usadas de forma expressiva por guitarristas em território brasileiro.

No segundo capítulo, ainda considerando a reflexão sobre a relevância do acompanhamento, desenvolvemos um refinamento de termos e conceitos relacionados ao tema. Destacamos a questão do *Coletivo Autoral*, expressão apresentada pelo pesquisador Hermilson Garcia Nascimento em sua pesquisa *Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na Música Popular* (2011), com o objetivo de destacar possibilidades de colaboração criativa no curso do surgimento de uma obra musical.

Ainda no segundo capítulo, apresentamos dados biográficos da carreira de Toninho Horta que possibilitem associar como o contexto social em que o músico estava inserido e sua relação com outros instrumentistas e cancionistas inferem em sua execução musical na função de músico acompanhador. Trabalhos acadêmicos relevantes a respeito da obra de Toninho Horta foram elaborados nos últimos anos, como a dissertação de mestrado de Thais Nicodemo (2009), intitulada *Terra dos pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta de 1976 a 1980*. Apesar de tratar de forma mais específica sobre o trabalho autoral de Horta em seu primeiro disco, os dados biográficos e as conclusões acerca do estilo do músico são de extrema importância para este trabalho. Ao longo desta pesquisa, buscamos manter ainda um diálogo com outras pesquisas, entre as quais podemos citar os trabalhos de Carmo (2019), Polo (2014) e Gobbo Junior (2020).

No terceiro capítulo, apresentamos as análises dos acompanhamentos. Inicialmente, descrevemos a metodologia utilizada, apoiada nas contribuições do musicólogo Philp Tagg, que também destaca a importância de se investigar elementos estruturais encontrados em segundo plano, e desenvolvemos um refinamento de termos, a fim de clarificar os objetos e recortes das análises

A partir do texto de Felipe Trotta, *Gêneros musicais e sonoridade:*

*construindo uma ferramenta de análise* (2008), aprofundamos a discussão a respeito do acompanhamento, partindo da investigação dos elementos rítmicos e buscando aferir como as escolhas criativas do músico Toninho Horta compõem a sonoridade, percebida pelo ouvinte em três canções representativas do gênero samba, encontradas na discografia de Bosco. Nesse mesmo capítulo, destacamos elementos técnico-musicais recorrentes nas práticas musicais de Horta no contexto analisado.

Em seguida, buscamos evidenciar elementos estruturais encontrados no contexto de acompanhamento, que vão ao encontro de significados apresentados nas letras de Aldir Blanc. Ao se tratar de canção, notoriamente, o texto verbal como código forte evoca uma série de significados que podem ser mais facilmente decodificados, porém, este estudo busca aprofundar a discussão acerca da possibilidade de uma abordagem em que a canção não seja “reduzida ao plano mais visível da letra emoldurada pelo fio melódico” (NASCIMENTO, 2011 p. 5). Com esse intuito, baseado na escuta da performance guitarrística do músico Toninho Horta na função de músico acompanhador e mantendo um diálogo com pesquisadores que já atentaram para a temática das letras de Aldir Blanc na discografia a ser analisada neste trabalho, buscamos diagnosticar de que forma o acompanhamento executado por Horta amplifica o discurso verbal no enunciado dessas canções.

Recomendamos que a leitura deste trabalho seja acompanhada de uma constante escuta dos fonogramas analisados, de modo que, em diversos momentos, apresentaremos *QR Codes* referentes a tais fonogramas.

## CAPÍTULO 1 – BOSCO, BLANC E HORTA: O PROJETO ARTÍSTICO E A CARGA SIMBÓLICA ATRELADA AO USO DA GUITARRA ELÉTRICA

### 1.1 Música Popular Urbana Brasileira: entre o tradicional e o moderno<sup>2</sup>

Boa noite, ouvintes, de todo o Brasil! Quarta-feira, 21 horas, Champanhe Mônaco, *Pessoal da Velha Guarda*, quatro elementos dispostos para oferecer aos ouvintes meia hora de recordações preciosas e informações curiosas a respeito de jóias da nossa música popular, especialmente de tempos passados. Em cada uma dessas noites de programa, temos, por um processo ou outro, chamado a atenção para a beleza e o valor de nossas coisas, por outro lado, combatemos, na medida de nossas possibilidades, tudo que de ruim existe nas composições populares, desde a pobreza de inspiração musical até os versos inexpressivos e de má linguagem (DOMINGUES apud PAES, 2012, p. 1).

Henrique Foréis Domingues, radialista e compositor também conhecido como Almirante, foi uma importante figura na história da música popular brasileira. Memorialista de destaque, em 1929, fundou o *Bando de Tangarás* ao lado de Henrique Brito, Braguinha, Alvinho e Noel Rosa (BAIA, 2014). Em 8 de outubro de 1947, estreou o programa de rádio *O Pessoal da Velha Guarda*, tendo proferido a fala acima transcrita, na qual é possível verificar um dos embates simbólicos que permeia a música popular urbana brasileira e que tem sido objeto de estudo por parte de pesquisadores e historiadores nas últimas décadas: a valorização da “tradição” *versus* a “modernização”.

Em 1966, quase 20 anos após a declaração de Almirante, em um debate promovido pela *Revista de Civilização Brasileira*, o compositor e cantor Caetano Veloso evidenciou essa mesma problemática ao se referir ao movimento da bossa nova como uma continuação do que ele mesmo chama de “linha evolutiva” da música popular brasileira, porém com uma visão distinta daquela do radialista. Para Caetano, a adição de elementos não representativos de uma herança considerada autêntica ao samba não aponta para uma ruptura, mas para uma “retomada da tradição”, utilizando a “modernidade musical”, o que só seria possível conhecendo a tradição<sup>3</sup>. Essa visão

---

<sup>2</sup> Ao tratarmos a respeito dos assuntos tradição e modernidade na música popular brasileira urbana, de forma a contextualizar o objeto de estudo desta pesquisa, vale destacar que neste trabalho é privilegiado, ainda que de forma resumida, a ocorrência desta discussão no nível do fenômeno musical. No entanto, reconhecemos que este tema está relacionado a outras formas de manifestação artística e a questões mais amplas que atingem diversas esferas da vida social. Recomendamos para um maior aprofundamento a respeito do tema, a leitura do trabalho de Renato Ortiz: *A moderna tradição brasileira* (1988).

<sup>3</sup> Segundo Caetano Veloso: “Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural

mostra que a polarização tradicional/moderno culminou não apenas em um distanciamento, mas também em investidas na conciliação entre os dois polos ao longo da história da música popular urbana fonográfica brasileira.

Vale observar que, nesta pesquisa, admitimos a noção de tradição como:

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras táctica ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, numa continuidade em relação ao passado (HOBSBAWN; RANGER, 1997, p. 9).

Em contrapartida, o conceito de modernidade está relacionado a qualquer tentativa de romper com a noção de permanência ou autenticidade vinculada a determinado gênero musical em uma dimensão simbólica.

A discussão sobre o embate entre a modernização e a busca pela tradição na música popular urbana brasileira é manifesta desde as primeiras reflexões a respeito desse campo no século XX. Tais estudos evidenciam uma ligação entres os mediadores envolvidos e a questão da construção de uma identidade nacional. Para o pesquisador Silvano Baia (2010, 2014), que desenvolveu uma extensa pesquisa sobre as principais correntes da historiografia da música popular urbana brasileira, entre as décadas de 1930 e 1960, se constituiu um senso comum a respeito da música popular urbana brasileira, pautado por uma construção que partiu de “jornalistas, cronistas e músicos ligados direta ou indiretamente ao próprio campo de produção” (BAIA, 2014, p. 157). A concepção desses mediadores carregava a valorização de uma autenticidade evidenciada em uma discussão sobre o que seriam os elementos

---

brasileira. Realmente, o mais importante no momento [...] é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com que frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral” (VELOSO apud, TROPICÁLIA, 1966, *on-line*).

originais do gênero musical samba e sobre quais influências essa música perderia tal caráter.

Essa suposta polarização é tema do trabalho de Marcos Napolitano, em *A Síncope das Ideias* (2007), livro que expõe como, a partir do surgimento da indústria fonográfica no Brasil, a “moderna” música brasileira foi constituída através de uma articulação com elementos enraizados na tradição musical brasileira.

O mercado da música fonográfica no Brasil teve como marco as primeiras gravações realizadas pelo imigrante tcheco Frederico Finger, no Rio de Janeiro, que a partir de 1902 realizou gravações de música brasileira e passou a comercializá-las. Fundador da Casa Edison, em 1900, gravou e comercializou músicas de diversos músicos populares, entre os quais a banda do Corpo de Bombeiros, regida por Anacleto de Medeiros. Dentre os gêneros registrados, destacam-se o samba, a marcha e o choro, sendo que, até os anos 1950, o samba predominou no mercado musical brasileiro. Comercializado desde as primeiras décadas do século XX pela Casa Edison, esse gênero foi predominantemente divulgado pelo rádio, principal meio de divulgação da música popular a partir dos anos 1920.

A composição *Pelo Telefone*, de autoria de Donga e gravada por Baiano em 1916, foi considerada um marco zero do samba fonográfico. No entanto, isso passou a ser questionado por pesquisadores que atribuem este feito a Alfredo Carlos Brício, com a composição *Em Casa de Baiana*, em 1913. Independentemente dessa possibilidade, para Napolitano (2007), a canção atribuída a Donga não apenas fixou o samba como um dos gêneros centrais da música popular urbana no Rio de Janeiro, mas também o aproximou de uma ideia de modernidade, uma vez que a canção foi registrada e distribuída através do disco. Com isso, o samba considerado autêntico passou a ter ligação com o mercado de bens culturais, contribuindo para uma inquietação dos que se posicionavam a favor da tradição.

Entre os tradicionalistas, destaca-se Francisco Guimarães, conhecido como Vagalume, que em sua primeira obra literária, *Na Roda do Samba* (1933), deixa transparecer sua insatisfação em relação às mudanças na estrutura do samba:

Não. O samba não tem dono, é nosso.  
Queremos é a conservação do seu ritmo, porque é tradicional e no dia em que desaparecer a cadência e a toada somente sua, o samba também desaparecerá (GUIMARÃES, 1978, p. 135).

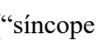
Na época de publicação dessa obra, o samba passava por transformações significativas, principalmente em relação a aspectos rítmicos, mudanças essas que seriam incorporadas com expressiva intensidade a ponto de passarem a ser reconhecidas como parte estrutural desse gênero. Nesse sentido, podemos ressaltar a incorporação do surdo tocando a marcação<sup>4</sup>, de forma a cadenciar o que seria o passo das escolas de samba no carnaval do Rio de Janeiro, além de figuras rítmicas que, segundo o pesquisador Carlos Sandroni (2001), não se resumiam mais a variantes da figura rítmica do *tresillo*, composta por duas colcheias pontuadas e uma colcheia, mas passam a figurar fórmulas com uma duração de 16 pulsações, que podem ser identificadas na execução musical principalmente ao tamborim. Sandroni (2001) nomeia essas mudanças como *Paradigma do Estácio*, visto que foram introduzidas por importantes personagens do samba carioca que vinham do bairro do Estácio no Rio de Janeiro<sup>5</sup>, como é o caso de Ismael Silva. Norteadas por tais transformações, o samba passou a trilhar um caminho que o aproximava do processo de urbanização do Rio de Janeiro<sup>6</sup> (SANDRONI, 2001).

Na época, além das destacadas transformações na estrutura musical do samba, sua instrumentação representativa também sofria alterações e se fixava. Se, anteriormente, o samba era tocado principalmente através do violão, a partir de 1930, o cavaquinho e instrumentos de percussão passaram a ser predominantes, em adição ao surdo, à cuíca, ao tamborim e ao pandeiro. Para Felipe Trotta (2008), esse elemento da instrumentação está diretamente ligado à questão da sonoridade que, juntamente com o ritmo, constitui um dos parâmetros passíveis de investigação para se identificar determinado gênero musical.

Surgido a partir da diversidade cultural, alimentada em grande parte por movimentos migratórios de negros e mestiços, principalmente no Rio de Janeiro, o

---

<sup>4</sup> O termo “marcação” é apresentado pelo pesquisador Tiago Oliveira Pinto como “a batida fundamental e regular que caracteriza o sobe e desce rítmico do samba. A marcação consiste no *beat* e *offbeat*” (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 93).

<sup>5</sup> Segundo Sandroni (2001), desde o final do século VXIII até meados dos anos 1920, era predominante nas práticas musicais afro-brasileiras a presença de três figuras rítmicas:  (“síncope característica”),  (“habanera”)  (“tresillo”), sendo este último o menor denominador comum dos dois primeiros. Essas figuras rítmicas são encontradas em diversos gêneros musicais predominantes em países latino-americanos, entre os quais podemos citar a habanera cubana, o tango argentino, o tango brasileiro, a milonga, o samba, o bolero, a salsa, o choro, entre outros. A partir dos anos 1930, passam a ser predominantes no samba carioca a seguinte figura rítmica e suas variantes:  sendo esta chamada por Sandroni de *Paradigma do Estácio* (SANDRONI, 2001).

<sup>6</sup> A discussão a respeito dos padrões rítmicos representativos do samba será aprofundada no Capítulo 3 deste trabalho.

samba também passou a ser influenciado pelo governo populista de Getúlio Vargas nos anos 1930, tornando-se símbolo de uma identidade nacional. Segundo Zan (2001, p. 124), “o discurso dominante nacional-popular marcado pelas ideias de identidade cultural brasileira, brasilidade, nacionalidade, etc., chega, por inúmeras mediações ao mundo da música popular.”

A construção de uma identidade nacional a partir da música alimentou a problemática em torno da qual, em 1928, Mário de Andrade se debruçou para publicar um importante texto, que serviria de apoio para grande parte dos compositores eruditos nas décadas seguintes. No entanto, Mário de Andrade defendia que a música popular ligada ao folclore – e não a música popular urbana, que abarcava gêneros como o samba carioca – deveria fornecer subsídios para a elaboração de uma música nacionalista e brasileira. Segundo essa visão, a música urbana era pejorativamente considerada “popularesca”, por não apresentar as qualidades rurais da música nacional e a pureza do folclore brasileiro (CONTIER, 1994).

Ao mesmo tempo em que se buscava manter o vínculo com a tradição através da valorização do que era considerado autêntico em sua estrutura, o samba contava com novos elementos, como a intelectualização e refinamento das letras, características incorporadas ao gênero nos anos 1940. Segundo o pesquisador Adécio Camilo Machado (2013), a composição *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, expõe esse empenho e representa uma tentativa de conciliar tradição e modernização. A canção abandona temáticas usuais do samba, como a apologia à malandragem, e incorpora um refinamento da letra até então não característico do gênero (MACHADO, 2013). No entanto, esse mesmo compositor em um texto intitulado *Decadência na Revista da Música Popular*, em 1955, viria a condenar fortemente o que entendia como “modernização” do samba:

1 – Antigamente não havia “gramáticas” em samba. E todos o entendiam.

2 – Antigamente não havia “acordes americanos”

3 – Antigamente não havia “boites”, nem “night clubs”, nem “black tie”. E o samba andava pelos cabarets, humilde e sem dinheiro.

4 – Antigamente não havia “fans-clubs”. Então os cantores cantavam sem barulho um samba sem barulho, vindo da Penha, único barulho era o preparatório para o grande barulho que era o Carnaval.

5 – Antigamente as orquestras não tinham a disciplina militar das bandas, porque eram bandas autênticas sem pretensão à orquestra. Então o samba saía sem pretensão, mas gostoso.

6 – Antigamente o “compositor” não era “compositor”; era um veículo sonoro de suas emoções. Então o samba saía à rua vestido de brasileiro, gingando com as “porta-estandartes” dos ranchos.

- 7 – Antigamente não havia parceria de cantores, empresários e “veículos”. Então o cantor cantava: não impingia!  
 8 – Antigamente o teatro era palco dos triunfos populares. Então, o samba vinha da Praça Tiradentes para a cidade e depois para o Brasil.  
 9 – Antigamente samba era uma coisa, hoje é outra...  
 10 – Decadência! Decadência! Decadência (BARROSO, 1955).

Ainda nos anos 1940, a expectativa da modernidade e a tentativa de se conservar a tradição culminariam em uma segmentação do mercado fonográfico. Por um lado, ocorria uma massificação do rádio seguindo uma linha de repertório mais popular, valorizando gêneros como o bolero, a música sertaneja e as marchinhas carnavalescas, por outro uma linha do repertório valorizava uma intelectualização e a incorporação de elementos musicais do *jazz* e da música erudita à música popular brasileira. Desta segunda linha, que culminaria na bossa nova nos anos 1950, destacaram-se intérpretes e compositores como Tito Madi, Lúcio Alves, Nora Ney e Johnny Alf. (ZAN, 2001, p. 125)

A bossa nova, no final dos anos 1950, foi vista por críticos e estudiosos como uma ruptura com a autenticidade da música popular brasileira, e por outros como uma alternativa moderna e brasileira ao repertório popular da década de 1950 e resultado de uma "evolução" da música brasileira. Este gênero, teve como marco o lançamento do L.P. *Chega de Saudade* em 1959 pela EMI-Odeon, de João Gilberto. A canção que deu o título ao álbum, segundo o compositor Tom Jobim, responsável pelos arranjos do álbum, e juntamente com João Gilberto e Vinícius de Moraes um dos personagens mais importantes da bossa nova, mantinha, no entanto, uma estreita relação com o tradicional:

Inventei uma sucessão de acordes que é a coisa mais clássica do mundo e botei ali uma melodia. Mais tarde o Vinícius colocou a letra. De certa forma, sentindo a novidade da Bossa Nova, do João Gilberto e daquele meio em que a gente vivia talvez o Vinicius tenha sido levado a intitular a música *Chega de Saudade*. Esse título é engraçado, porque a música tem algo de saudosista desde a introdução. Lembra aquelas introduções daqueles conjuntos de violão e cavaquinho, tipo regional. *Chega de Saudade* tem a saudade. É uma saudade jogando fora a saudade (JOBIM, 2001, p.11).

O repertório deste *Long Play* evidencia essa ligação com o passado, considerando que, das 12 faixas gravadas, quatro eram releituras de sambas tradicionais: *Rosa Morena* de Dorival Caymmi; *Morena Boca Ouro* de Ary Barroso; *É Luxo Só* de Ary Barroso e Luiz Peixoto; e *Aos Pés da Cruz* de Zé da Zilda e Marino

Pinto. Não apenas o repertório apontava para a valorização da tradição, mas também questões interpretativas da performance de João Gilberto. A exemplo disso, usualmente se refere à batida de violão por ele usada como uma síntese de elementos rítmicos presentes no samba, como o uso do polegar tocando as notas graves nos tempos 1 e 2, em referência ao surdo de marcação tocado no samba<sup>7</sup>.

No entanto, isso não é consenso entre os historiadores, a ponto de José Ramos Tinhorão<sup>8</sup> (1978, p. 231) mencionar que a bossa nova rompeu definitivamente “com a herança do samba popular, modificando o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo”. Em oposição às considerações de Tinhorão, o maestro Júlio Medaglia<sup>9</sup> (1986, p. 81) reconhece que, no samba, a bossa nova encontra suas raízes:

Se se quisesse, porém, estabelecer uma relação histórica para apurar as verdadeiras raízes da Bossa Nova, iríamos encontrar numa outra música, também urbana, popular e cem por cento brasileira, os seus pontos de contato mais evidentes. É a música de Noel. É o samba “flauta-cavaquinho-violão”. É a música da Lapa, capital do samba (de ‘câmara’) tradicional, como Copacabana – Ipanema – Leblon são os redutos da Bossa Nova.

De volta à canção *Chega de Saudade* o pesquisador Hermilson Garcia do Nascimento aponta que esta expõe a intencionalidade de Jobim em compor um choro (2008, p. 76):

[...] a primeira parte da música é em tom menor, a segunda no tom maior homônimo, e a melodia se apóia majoritariamente em notas do acorde básico, a tríade, sendo estes alguns dos procedimentos típicos daquele gênero.

Por esse ângulo, Nascimento (2008, p. 76) não considera *Chega de Saudade* o marco zero da bossa nova, mas sim a composição *Desafinado*, tendo em vista principalmente as novas possibilidades de construção melódicas reveladas em sua

---

<sup>7</sup> Essa batida de violão é destacada de forma mais detalhada e representada em escrita musical no Capítulo 3 desta pesquisa.

<sup>8</sup> Segundo Baia, José Ramos Tinhorão é um pesquisador que “dá um passo além em relação aos pesquisadores que o antecederam na consolidação de uma narrativa para a história da música popular no Brasil, ao incorporar elementos de metodologia científica: além da pesquisa exaustiva e da citação de suas fontes, uma concepção estruturada, que orienta o seu trabalho desde os primeiros textos. [No entanto, esses textos] possuíam um caráter nitidamente militante e de intervenção, ao sabor de sua atividade de crítico musical na imprensa” (BAIA, 2014, p. 159-160).

<sup>9</sup> O maestro Júlio Medaglia foi um dos autores que teve seu artigo publicado em uma coletânea de análises a respeito da Bossa Nova, intitulado *Balanço da bossa e outras bossas de Augusto Campos* (1986) e que se tornou referencial na discussão sobre esse movimento.

construção como a “manutenção da gramática diatônica consonante e as de sua extrapolação rumo a novas possibilidades eufônicas. Isso simbolizava o confronto entre a tradição e a modernidade”.

Os quatro capítulos do livro *Uma história da Música Popular Brasileira*, do historiador Jairo Severiano (2009), demarcam períodos nomeados da seguinte forma: Primeiro tempo: A formação (1870 - 1928); Segundo tempo: A consolidação (1929 - 1945); Terceiro tempo (1946 - 1957); Quarto tempo: A modernização (1958 -). Neste último, a bossa nova é apontada com o “grau zero” do período a que se refere como “modernização” (SEVERIANO, 2009). Segundo o autor, havia uma expectativa de modernidade em *Chega de Saudade*, concretizada na interpretação vocal de João Gilberto, na harmonia e na rítmica presentes na performance registrada nesse fonograma. Isso suscitou um impacto negativo entre os “cultores da tradição” (SEVERIANO, 2009, p. 330).

Para o pesquisador Marcos Napolitano (2007), a ideia de marco inicial da modernidade não é precisa. Para ele, a bossa nova funcionou como um “filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram renovados pelo mercado musical dos anos 1960” (NAPOLITANO, 2007, p. 70).

Segundo as ideias de diferentes historiadores e pesquisadores e a partir do posicionamento de personagens importantes da bossa nova, observamos que, apesar desse movimento apontar uma polarização entre a tradição e a modernização, as novidades que surgem em diferentes instâncias com o gênero não apontam um distanciamento das duas posições, existindo claramente pontos de congruência, que culminaram em uma reapropriação intensa da tradição nas próximas décadas.

Nos anos 1960, período em que as conquistas estéticas da bossa nova já eram uma realidade, passaram a ter destaque na indústria fonográfica brasileira compositores, que buscaram uma temática mais politizada e que evocasse a tradição, dando início a um novo formato composicional que seria chamado de canção de protesto. Carlos Lyra e Sérgio Ricardo são destacados como importantes personagens desse movimento. Essa transformação não se referiu somente a questões estéticas no modo de interpretação, a mudanças de instrumentação ou ainda a questões composicionais. O principal elemento de transformação em relação à bossa nova residia na temática textual das canções e na intensa valorização da tradição como uma forma de aproximação entre o artista e o povo, em favor de uma canção mais engajada.

Nesse mesmo período, mais precisamente em 1962, o intelectual Carlos Estevam lançou o *Manifesto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes* em uma tentativa de “apontar os rumos e disciplinar a criação engajada dos jovens artistas” (NAPOLITANO, 2007, p. 76). Em favor das ideias de “desenvolver a consciência popular como fundamento da libertação nacional”, o manifesto apontava como solução para uma forma de comunicação efetiva entre os artistas e o povo, uma adequação estética, como nos explica Marcos Napolitano:

O procedimento sugerido visava direcionar o artista intelectual engajado para a busca de sua inspiração nas “regras e modelos símbolos e critérios de apreciação” das classes mais populares, vistas como a base - ainda que inconscientemente - da expressão nacional-popular. (NAPOLITANO, 2007, p. 76)

Esse anseio por uma reformulação estética, que passava em parte por um rompimento com a bossa nova, não fora, no entanto, atendido por todos os artistas representativos da canção de protesto, a exemplo do já citado Carlos Lyra que mantinha um forte vínculo com a canção bossanovista, buscando “uma canção engajada, porém moderna” (NAPOLITANO, 2007, p. 77). Nota-se assim que existia uma fronteira temática entre a bossa nova e a canção de protesto, que, no entanto, coexistia com uma estética assimilada que não descartava uma releitura ou evocação da tradição.

Em 1964 ocorria no Brasil o golpe de Estado, que intensificaria o crescimento de uma juventude engajada que encontrava nas artes uma de suas principais formas de expressão contra a repressão desencadeada pela ditadura militar. Corrobora essa ideia o aumento do número de espetáculos artísticos em circuitos universitários. Segundo Napolitano, “‘as artes do espetáculo’ ou as artes ‘performáticas’ pareciam ser o caminho natural para a ‘popularização’ da cultura engajada e nacionalista, como resposta ao golpe militar”. (2007, p. 85). Nesse cenário, o discurso nacional-popular foi impulsionado cooptando novamente a valorização da tradição na música popular urbana brasileira.

O rótulo MPB (Música Popular Brasileira) se consolidava naquele momento, motivado por espetáculos como *O Opinião* e programas televisivos como os *Festivais da Canção* e *O Fino do Bossa*. Este último, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, evocava uma estética que valorizava a tradição, evidenciada na constante

participação de artistas da “velha guarda”<sup>10</sup>, como Ataulfo Alves, Pixinguinha, Adoniran Barbosa e Ciro Monteiro. No entanto, essas participações não indicavam uma única estética musical, sendo justamente esse ponto uma marca da MPB, como destaca a pesquisadora Martha Ulhôa (2002, p. 4):

Enquanto nas décadas de 1930-40, o samba fora eleito como o gênero nacional por excelência, nos anos 1960s emerge a categoria eclética não mais um ritmo específico, mas uma postura estética, ligada a um projeto de modernização da música popular. Artistas provenientes do movimento da Bossa Nova, alguns deles ligados a movimentos estudantis de esquerda, outros a grupos de vanguarda, a maioria participante dos festivais de canção televisionados foram os agentes que ajudaram a construir a categoria. Esses agentes mediam a tradição do samba e ritmos regionais à inserção no mundo da produção musical globalizada.

Nesse contexto, a estética da então MPB se distanciava da proposta estilística da bossa nova. Os grandes palcos, os auditórios de TV e os centros acadêmicos das universidades tomaram o lugar dos espaços mais intimistas anteriormente ocupados pelos principais nomes bossanovistas, como destaca José Roberto Zan (1997, p. 158):

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 Phipper 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, quebrado o ritmo e recorrendo aos *scats jazzísticos* como um *crooner* de *Big Band*. E Elis Regina, intérprete vinda da escola de Angela Maria, assume um estilo extrovertido e expressivo, distanciando-se cada vez mais do padrão bossanovista.

Em paralelo ao sucesso dos programas de TV como *O Fino da Bossa*, na segunda metade dos anos 1960, o programa televisivo *Jovem Guarda* se destacava nos números de audiência, porém com uma estética que se apartava tanto dos padrões da bossa nova quanto da valorização da tradição almejada pelos principais nomes da MPB. A ruptura ocorria em diferentes instâncias e era traduzida por uma aproximação a padrões estéticos importados dos Estados Unidos em oposição ao discurso nacional-popular que impulsionava os compositores da canção de protesto. O *rock'n'roll*, que havia surgido nos anos 1950 em solo norte americano como uma manifestação musical híbrida oriunda de influências musicais de gêneros como o *rhythm'n'blues* e

---

<sup>10</sup> Para Fernanda Guimarães (2011), a expressão *Velha Guarda* refere-se a um grupo de pessoas envolvidas no cotidiano do mundo do samba e do carnaval, que possuem uma relação com o passado do samba e que reivindicam um lugar no presente das escolas de samba.

a música *country* (ZAN, 1997), era a principal referência para artistas como Roberto Carlos e Erasmo Carlos, símbolos desse movimento. Com música de traços estruturais bastante elementares, as canções da *Jovem Guarda* “referiam-se sempre a elementos ou situações de um cotidiano tipicamente urbano” e “articulavam uma gama de elementos simbólicos que associavam a imagem do jovem à condição moderna” (ZAN, 1997, p. 173). A constante referência nas letras das canções aos carros como objeto de consumo almejado fortalece essa ideia.

O sucesso da *Jovem Guarda*, no entanto, entraria em declínio ainda na década de 1960, culminando no encerramento do programa televisivo em 1968. A falta de coerência da *Jovem Guarda* em relação à juventude internacional, engajada em mobilizações estudantis contra a guerra do Vietnã e envolvida com movimentos *hippies*, com o psicodelismo e a contracultura, justifica o enfraquecimento do movimento também chamado de *iê-iê-iê*. Uma vez abalado o sucesso da *Jovem Guarda* entre as massas, aos poucos o cenário caminhava para a emergência de um movimento artístico, que no campo da música era liderado principalmente por Caetano Veloso e Gilberto Gil, conhecido como *Tropicália*, que influenciaria tremendamente as décadas seguintes e, apesar de sua brevidade, cooptaria diversos dilemas evidenciados nos movimentos anteriores, como a questão da tradição do samba e da bossa nova, a valorização do folclore e a incorporação da tecnologia moderna, a canção de protesto e elementos do *rock* internacional.

O III Festival da MPB, organizado pela TV Record em 1967, é considerado o marco inicial do tropicalismo. Nesse evento, Caetano e Gil concorreram interpretando as canções *Domingo no Parque* e *Alegria Alegria*. Reconhecidamente, suas atuações representaram os conflitos simbólicos que permeavam a música popular brasileira nos anos anteriores. O movimento ficou marcado como uma retomada da linha-evolutiva da música popular brasileira por propor, assim como na bossa nova, uma releitura da tradição musical brasileira como sinônimo de renovação.

As mudanças passavam pela incorporação de elementos da música *pop* como forma de “descrever os contrastes culturais, enfatizando as discontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira” (FAVARETTO, 1996, p. 47). Porém, não era apenas a partir do *pop* que os tropicalistas alimentavam suas composições. Uma justaposição de diversos elementos, como a alegoria, a psicodelia, a vanguarda, a poesia antropofágica representa esse movimento. Segundo o arranjador Rogério Duprat, um importante integrante do tropicalismo, existia um empenho coletivo em

favor da modernização, da novidade:

Eu já tinha sido arranjador em 61, fazendo os últimos ecos que podiam ter algum interesse na bossa nova. Depois disso, desinteressei-me, e todo o nosso grupo também, da música popular. Não tínhamos nada a fazer com ela. O reencontro foi através de Gil, com Domingo no parque. Por sinal, quem nos pôs em contato foi o Júlio Medaglia. Gil estava muito preocupado, porque estava querendo ter a nova idéia do que fazer. Ele não queria mais entrar num esqueminha “Fino da Bossa”. Estava torturado, realmente torturado. Quando acertamos e decidimos tudo (eu havia apresentado a ele os Mutantes), não pensamos que o pessoal se sentiria tão violentado. Você lembra os mil bolos que deram nessa atitude. O pessoal começava: Mas como botar guitarra em festival de música popular brasileira? – aquele negócio.<sup>11</sup>

Segundo a fala de Duprat, é possível constatar que, em uma dimensão simbólica, a guitarra elétrica representava a modernidade e era contraditória em relação ao que era considerado parte da identidade nacional na música popular brasileira<sup>12</sup>.

Na década de 1970, a música popular brasileira já havia se tornado uma voz expressiva de oposição ao regime militar instaurado no Brasil em 1964, clamando por uma volta da democracia. Naquela década, a indústria fonográfica já estava consolidada no Brasil e crescia de forma avassaladora. Em resposta à censura que havia se estabelecido no país, principalmente a partir de 1968 em decorrência do AI-5, compositores da época, como Chico Buarque, Gonzaguinha, Milton Nascimento, João Bosco e Aldir Blanc herdaram o engajamento da década anterior, produzindo um “amplo repertório em que se podem identificar traços do ‘romantismo revolucionário’(...)” (ZAN, 2001, p. 116).

## 1.2 João Bosco e Aldir Blanc<sup>13</sup>: a assimilação do embate simbólico

Realmente, embora ambos tenham bons trabalhos com outros parceiros, é comendo juntos que melhor rendem, formando uma das grandes duplas de compositores da música brasileira, responsável por memorável sequência de sucessos nos anos 70: os sambas “Bala com bala”, “De frente

<sup>11</sup> Depoimento de Rogério Duprat contido em História da Música Popular Brasileira (CAMPOS, apud FAVARETTO, 1996, p. 43-44).

<sup>12</sup> Esse tema será explorado de forma mais detalhada ao no tópico 1.3 desta dissertação.

<sup>13</sup> Nesta pesquisa, optamos por destacar João Bosco e Aldir Blanc como coparticipantes do processo de criação das canções, tendo em vista que tanto o discurso musical quanto o verbal são importantes no processo de análise aqui empenhado. No entanto, uma vez que os álbuns em que os fonogramas das canções estão presentes são atribuídos a João Bosco, nos referimos a este como figura principal das obras ao longo da pesquisa, porém trazendo à discussão a importância da contribuição de todos os participantes de determinada obra.

pro Crime”, “Kid Cavaquinho”, “O mestre sala dos mares”, “Incompatibilidade de gênios” e “O bêbado e o Equilibrista; os boleros “Dois pra lá dois pra cá” e “Falso brilhante”; e a marcha “Rancho de goiabada”. Na diversidade dos temas explorados nesse repertório, em que muitas vezes foi usada uma linguagem metafórica para driblar a censura. Aldir soube encontrar as palavras exatas para as ideias sugeridas pela música de João, daí o entrosamento dos dois, cujas canções até parecem criadas por uma só pessoa (SEVERIANO, 2009, p. 432).

As palavras do historiador Jairo Severiano sintetizam de forma precisa o que representa a dupla João Bosco e Aldir Blanc para a música popular brasileira. Em sua declaração, o autor reconhece a relevância da parceria entre os dois compositores e aponta para a multiplicidade de gêneros musicais característica do repertório da dupla, o que potencialmente sugere uma intencionalidade por parte de Bosco e Blanc em absorver o embate simbólico representado na disputa entre tradição e modernização presente nas gerações anteriores.

João Bosco de Freitas Mucci nasceu em 1946 na cidade de Ponte Nova - MG. Em sua esfera social, desde cedo teve contato com a música: sua mãe Maria Auxiliadora era professora primária e tocava violino, sua irmã tocava piano, seu irmão José Antonio de Freitas Mucci, conhecido como Tunai<sup>14</sup>, também se tornaria um importante compositor da música popular brasileira. De seu pai, Daniel Mucci, nascido no Líbano, Bosco reconhece que herdou traços da cultura árabe: “Meu pai era um homem de poucas palavras. Mas era um árabe, e um árabe genuíno. E acho que minha música tem muito de mouro, isso eu consigo entender [...]” (BOSCO apud CARVALHO, 1994, p. 207).

As referências que Bosco teve em sua infância representavam vários gêneros musicais, como o próprio compositor reconhece:

Me lembro de Ary Barroso e Noel Rosa, por causa do meu pai [...]. Me lembro do Caymmi, porque minha irmã mais velha tinha mania de cantar algumas músicas do Caymmi [...]. Me lembro também de Luiz Gonzaga, porque nos parques de diversões só dava Luiz Gonzaga [...]. Na verdade, tinha muita gente boa fazendo coisas lindas. Mas os cantores que marcaram minha vida foram Cauby Peixoto e Ângela Maria (BOSCO

---

<sup>14</sup> José Antônio de Freitas Mucci (Tunai) 1950-1920: “Cantor. Compositor. Violonista. Neto de árabes. Filho de Daniel Mucci e Maria Auxiliadora de Freitas Mucci. Com a mãe (Dona Lilá, criadora e participante de um grupo de seresta, no qual tocava violino e manteve um coral de 40 vozes), aprendeu as primeiras noções de música. A irmã (Auxiliadora) foi crooner no clube de Ponte Nova. Irmão do também cantor e compositor João Bosco. Aos 11 anos, chamou atenção em um festival da Escola Nossa Senhora das Dores, cantando bossa nova. Em 1977, João Bosco o apresentou ao letrista Sergio Natureza, com quem viria mais tarde a produzir boa parte de sua obra e seus maiores sucessos. Faleceu pela manhã do dia 26 de janeiro, vitimado por um enfarto fulminante” (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, s. d.(a), *on-line*).

apud CHEDIAK, 2003a, p. 8).

Não foi apenas a música brasileira que marcou a infância e adolescência de Bosco. Influenciado por seu amigo Marcos Salomão, teve contato com o *rock'n'roll* de Elvis Presley e Little Richard e, ainda em Ponte Nova, integrou uma banda desse mesmo gênero chamada *X-Gare*.

Ainda na infância, Bosco teve seu primeiro contato com o violão, após sua irmã ter comprado um instrumento com cordas de aço com o qual Bosco passou a tentar de forma autodidata aprender a tocar as músicas de seus ídolos:

- Me lembro de uma das primeiras músicas que toquei, *Castigo*, de Dolores Duran [...].
- Como você pegou a música?
- Tudo de ouvido! Ouvia as pessoas tocando e imitava (BOSCO apud CHEDIAK, 2003b, p. 11).

Em 1962, para dar sequência a seus estudos, Bosco passou a residir na cidade de Ouro Preto, onde concluiu o curso superior de Engenharia Civil em 1972. A cidade se tornou o palco de vários encontros determinantes na carreira do compositor. Em 1967, conheceu Vinícius de Moraes, com quem compôs quatro canções. Vinícius foi também o responsável por apresentá-lo a diversos músicos na cidade do Rio de Janeiro. Esse contato levou Bosco a ter consciência de que a música seria a sua profissão.

Ainda em Ouro Preto, Bosco conheceu o então aluno de Filosofia Pedro Lourenço Gomes, que o apresentou ao trabalho de Aldir Blanc, futuramente seu mais importante parceiro. Aldir Blanc Mendes nasceu no bairro do Estácio, na cidade do Rio de Janeiro, no dia 2 de setembro de 1946. Para Aldir, o contato com a música também veio cedo. Aos três anos, mudou-se para o bairro de Vila Isabel, passando a residir em uma casa próxima à do flautista Benedito Lacerda. Na adolescência, Aldir tocou bateria em um trio de bossa nova inicialmente chamado de *Rio Bossa Trio*, posteriormente chamado de GB-4, com a entrada de Sílvio da Silva Júnior para o trio. Com este músico, Blanc compôs a canção *A Noite, a Massim e o Amor*, que seria semifinalista no III Festival Internacional da Canção em 1968. Ainda na juventude, Blanc concordou com seus amigos, segundo os quais sua habilidade como letrista era superior ao seu talento como instrumentista, passando a se dedicar seriamente ao processo de composição de letras (PERRONE, 1989).

Assim como Bosco, Blanc também ingressou na universidade, porém para estudar Medicina. Na época, teve contato com o Movimento Artístico Universitário, que teve início em 1965 na casa do psiquiatra Aluizio Porto Carreiro, onde se encontravam compositores captados pela indústria cultural em um período de grande repressão, visando a “renovação do cenário musical” (NAPOLITANO, 2002, p. 6). Além de Aldir Blanc, faziam parte deste movimento Ivan Lins, Lucinha Lins, Luiz Gonzaga Júnior, entre outros. Segundo Marcos Napolitano (2002, p. 6), este grupo de artistas:

[...] tomou para si a tarefa de continuar a renovação musical em torno de uma música engajada, dialogando intimamente com a tradição do Samba “popular” e da Bossa Nova “nacionalista”, e consolidar a hegemonia da MPB no público jovem mais intelectualizado e participante.

Observa-se neste movimento novamente a renovação musical sendo representada pela valorização da tradição simbolizada no samba. A canção *Meu Tamborim*, de R. M. dos Santos e César Costa Filho, integrantes do movimento, classificada em terceiro lugar no I Festival Universitário de 1968, reflete a citada valorização já que a canção tem em sua estrutura elementos que a aproximavam de uma “linha mais tradicional do samba” (SCOVILLE, 2008, p. 32). No entanto, a estética presente nas composições dos membros desse grupo não estavam fixas em um único gênero musical. Nesse sentido, a pesquisadora Thais Nicodemo (2012, p. 23), ao tratar de outro importante compositor desse movimento, em seu artigo *Ivan Lins um ator móvel na MPB dos anos 1970*, reconhece que, apesar deste ser identificado com o “segmento de renovação da MPB [...], sua música apontava para uma direção distinta [...] que se distanciava do sentimento de ‘brasilidade’ e da tradição ‘nacional-popular’”.

Em 1969, ao escrever uma matéria para o jornal da faculdade acerca do I Festival Universitário e sobre o Movimento Artístico Universitário, Bosco teve o primeiro contato com a obra de Aldir Blanc. No mesmo ano, Aldir foi até Ponte Nova, onde conheceu João Bosco, dando início à parceria. Logo após o primeiro contato, iniciaram um processo de composição que transpôs a dificuldade da distância geográfica entre os dois, fazendo uso de fitas cassetes gravadas. As composições *Agnus Sei*, *O Condenado* e *Bala com Bala* marcam o início da colaboração, sendo a última reconhecidamente uma marca da consagração e fixação da dupla ao ser

gravada em 1971 por Elis Regina no disco *Ela*. Bosco reconhece a importância da relação com a cantora na construção da carreira da dupla:

Foi fundamental! Para mim, pro Aldir, porque a Elis foi praticamente a porta-voz do nosso repertório. A partir do momento em que eu conheci a Elis, ela começou a gravar João Bosco e Aldir Blanc numa sequência de praticamente, oito anos seguidos, uma média de três músicas por ano. Ela gravou cerca de 24 músicas da gente. Elis foi responsável pelo lançamento de vários compositores brasileiros como Milton Nascimento, Canção do Sal; Edu Lobo, Arrastão (com Vinicius); Fagner e Belchior, Mucuripe; Ivan Lins, Madalena; João Bosco e Aldir Blanc, Bala com Bala. E outros compositores, porque a Elis tinha esse faro, essa coragem, e era uma cantora que se garantia (BOSCO apud CHEDIAK, 2003a, p. 12-13).

Em 1972 o folhetim *O Pasquim* iniciou uma série de fascículos constituídos de discos acompanhados de textos, que eram distribuídos como brindes a quem comprasse o jornal. O material, batizado como *Disco de Bolso*, trazia em um lado uma composição de um artista já estabelecido e do outro um novo talento ainda desconhecido do público em geral. Para a primeira edição, o artista consagrado foi Antônio Carlos Jobim, com a canção *Águas de Março*, enquanto o outro foi destinado a *Agnus Sei*, de Bosco e Blanc. Era o início da dupla na indústria fonográfica.

No ano seguinte, a dupla fora apresentada pelo músico Luiz Eça ao produtor Rildo Hora, do que resultou um contrato com a gravadora *RCA*, com a qual Bosco gravou sete discos. O primeiro levou o nome de *João Bosco* e dez de suas onze composições foram feitas em parceria com Aldir Blanc. O disco não causou grande impacto e vendeu inicialmente apenas quatro mil cópias, diferentemente dos que se seguiram. É o único disco gravado com músicas que foram compostas enquanto João Bosco residia em Ouro Preto, o que justifica a ausência de temas do cotidiano mais comuns ao Rio de Janeiro, onde viria a residir nos anos seguintes.

É relevante destacar ainda que as performances de Bosco estão diretamente ligadas não somente à sua interpretação vocal, mas à sua notória capacidade de executar o acompanhamento ao violão. No primeiro disco, voz e violão foram gravados separadamente. Mais tarde, João Bosco reconheceu que a escolha desse método de gravação fora equivocada:

Tenho uma grande dificuldade de me identificar com aquele disco. A minha voz não parece minha, entendeu? A minha interpretação não parece que sou eu, porque estou separado do violão. Eu não tinha nenhuma experiência. [...] No segundo disco, César [Camargo Mariano] falou pra mim: “Não cara. Tem de tocar e cantar! E a gente toca com você, a gente

grava” (BOSCO apud CHEDIAK, 2003a, p. 8-9).

O segundo disco de João Bosco foi lançado em 1975, com o nome de *Caça à Raposa*. Nesse álbum, gravado já no período em que residia no Rio de Janeiro, os gêneros musicais diferem em parte do que é encontrado no disco anterior. No primeiro disco, apenas a canção *Bala com Bala* pode ser classificada como samba, enquanto no segundo, esse gênero é o mais recorrente, já que das doze canções, cinco são sambas (*De Frente pro Crime, Mestre Sala dos Mares, Kid Cavaquinho, Escadas da Penha e Casa de Marimbondo*).

Em relação à opção pelo samba como principal gênero, o pesquisador Marcus Vinicius de Almeida (2009) aponta que essa escolha vai ao encontro de um projeto artístico da dupla, que almejava uma comunicação eficaz com as camadas mais humildes da sociedade. Nesse sentido, o samba, tido como símbolo de uma música nacional, permitiria uma comunicação com um número maior de pessoas. O objetivo maior da dupla, no entanto, não era apenas valorizar a tradição simbolizada no samba, o que é evidenciado pelo fato de gêneros considerados estrangeiros também fazerem parte do cancionário da dupla. Almeida (2009) ainda reconhece que essa empreitada não passava apenas pela escolha do samba, mas também pela opção de abordar nas letras temas referentes aos menos favorecidos.

Em outro trabalho acadêmico sobre a dupla, Alexandre Felipe Fiuza (2018) se volta para as letras das composições de Bosco e Blanc entre 1970 e 1985, período da ditadura militar, tendo como principal foco as canções que abordam o tema do cotidiano das classes populares como uma resposta de inconformismo ao “ideário do desenvolvimentismo, da moralidade e da euforia propalada pelos militares” (2018, p. 177). O autor reconhece a assimilação de diversos gêneros envolvidos no embate simbólico, aqui tratado, por Bosco e Blanc:

Estes discos traziam uma renovação estética na chamada música popular brasileira, produzindo diferentes análises dos críticos musicais sobre o gênero ou movimento musical que marcaria tal obra. Ora enquadrados nos gêneros musicais como samba, samba-canção, bolero ou outros gêneros tradicionais, ora tomados como expressões de um neotropicalismo, na verdade realizavam bricolagens destes diferentes ritmos (FIUZA, 2018, p. 177).

A citada bricolagem é evidente no álbum *Galos de Briga*, lançado em 1976 pela RCA. Nele, além dos sambas emblemáticos da carreira da dupla, como

*Incompatibilidades de Gênero, Gol Anulado e Ronco da Cuíca*, estão presentes os boleros *Miss Suéter e Latin Lover*. Vale destacar que esse segundo gênero também se tornou uma marca composicional de João Bosco, já presente no disco *Caça à Raposa*, a exemplo da canção *Dois pra Lá, Dois pra Cá*.

O bolero, anteriormente símbolo de música de “mau gosto” e, portanto, excluído do eixo central da MPB considerada “cultura”, foi usado na década de 1970 de forma expressiva por outros artistas, a exemplo do compositor Benito Di Paula. No entanto, como aponta o pesquisador Adelcio Camilo Machado (2011), a utilização desse gênero pela dupla Bosco e Blanc adquiriu um significado que não aponta necessariamente para um distanciamento de uma tradição ligada ao samba. Tomando como exemplo o bolero *Dois pra Lá, Dois pra Cá*, do disco *Caça à raposa*, e gravado por Elis Regina em 1974, Machado (2011, p. 220) reconhece que:

[...] o sentido que o bolero adquire nessa produção não é de uma deturpação ou desvio em relação ao que deveria ser o “verdadeiro” samba ou a “verdadeira” música brasileira [...]. Ao invés disso, essa canção traz um clima de nostalgia, remetendo a um passado idealizado, onde o casal poderia dançar sem maiores preocupações, distanciando-se de toda a agitação política que marcava a década de 1970.

A referência ao passado seria uma forma nostálgica de valorizar um momento em que a censura não se fazia presente, como uma denúncia à ditadura militar da década de 1970. O bolero também foi empregado por Bosco e Blanc para potencializar temas presentes nas canções, como observações irônicas a respeito de relações sociais, a paródia e a sátira.

A canção *Falso Brilhante*, de autoria da dupla e presente no disco *Tiro de Misericórdia*, lançado em 1977 também pela RCA, exemplifica bem esse uso intencional do bolero. Na letra da canção, através uma série de metáforas, Bosco e Blanc ridicularizam o que as pessoas se dispõem a fazer em nome do amor (PERRONE, 1989, p. 178).

O amor  
É um falso brilhante  
No dedo da debutante

O amor  
É um disparate  
Na mala do mascate  
Macacos tocam tambor

O amor  
É um mascarado  
A patada da fera  
Na cara do domador

O amor  
Sempre foi o causador  
Da queda da trapezista  
Pelo motociclista  
Do globo da morte

O amor é de morte  
Faz a odalisca atear fogo às vestes  
E o dominó beber água-raz

O amor é demais  
Me fez pintar os cabelos  
Me fez dobrar os joelhos  
Me faz tirar coelhos  
Da cartola surrada da esperança

O amor é uma criança  
E o mesmo diante da hora fatal  
O amor me dará forças  
Pro grito de carnaval  
Pro canto do cisne  
Pra gargalhada final

Recorrer a gêneros musicais representantes de uma tradição simbolizada no samba ou no bolero que, apesar de internacional teve destaque na história da música popular brasileira, não era a única ferramenta expressiva utilizada por Aldir Blanc e João Bosco para tornar eficaz a função comunicativa em seu projeto artístico. O próprio letrista reconhece a importância de uma releitura do passado e da busca pela novidade:

Aldir Blanc - eu procuro me situar dentro da MPB numa posição de meia-armador, uma posição que sempre achei bonita no futebol. Eu apanho a bola lá atrás, venho trazendo e lanço. Seria uma metáfora até dizer que é impossível e é burro não recorrer à tradição, às fontes mais legítimas de nossa música, compositores de morro, de escolas de samba, à seresta, ao choro. Quer dizer, é burrice não reconhecer a existência desse tesouro, como também é burrice ficar só lá. O negócio é ir lá, pegar e lançar, tentando sempre dizer alguma coisa nova, mudar alguma coisa (BLANC apud CAPARELLI, 1980, p. 5).

Após os já mencionados álbuns, outros três foram gravados contendo em sua maioria composições da dupla: *Linha de Passe* em 1979, *Bandalhismo* em 1980, *Essa é a sua Vida* em 1981 e *Comissão de Frente* em 1982. Samba, bolero, além de traços de gêneros como *rock*, *rumba* e *jazz* representam este extenso cancionário.

Além da pluralidade de gêneros musicais, a citada discografia também chama

atenção pela multiplicidade presente na instrumentação. A exemplo disso, podemos citar os quatro discos que serão abordados neste trabalho: *Caça à raposa*, *Galos de Briga*, *Linha de Passe* e *Tiro de Misericórdia*. Nesses álbuns, ao mesmo tempo em que são utilizadas instrumentações que compõem a sonoridade do samba tradicional, como na canção *Kid Cavaquinho*, gravada no disco *Caça à Raposa*, em que claramente se percebe a utilização do cavaquinho, do surdo, do violão, do baixo elétrico, do repique e de outros instrumentos de percussão acompanhando a interpretação vocal de João Bosco, em outro fonograma presente no mesmo álbum, no samba *De Frente pro Crime*, são utilizados o violão, o baixo elétrico e a bateria, além da guitarra elétrica que, apesar de já repertoriada na década de 1970 na canção popular brasileira, simbolizou em décadas anteriores a modernização e um distanciamento da ideia de algo nacional.

### **1.3 A guitarra elétrica na canção popular brasileira: os precursores modernos, suas funções e simbolismos**

Nas últimas décadas, pesquisas acadêmicas importantes têm sido realizadas em território brasileiro, aprofundando a discussão a respeito do uso da guitarra elétrica. Nesse campo de pesquisa, existem posicionamentos convergentes, principalmente em relação à simbologia do uso desse instrumento na música popular brasileira e ao seu estreito vínculo com a história do violão. A seguir, apresentamos brevemente as posições dos pesquisadores Borda (2005), Visconti (2010) e Lobo (2018), com o intuito de aprofundar a discussão a respeito do uso da guitarra elétrica na canção popular brasileira, permitindo uma investigação sobre sua utilização na obra de João Bosco nos anos 1970.

Para Visconti (2010), a história da guitarra elétrica está estreitamente relacionada à inserção do violão na música popular brasileira. O pesquisador destaca que, desde o início de sua utilização em território pátrio no século XIX, o violão carregava um significado essencialmente popular que contribuiu para sua fixação como instrumento símbolo de uma expressão de identidade brasileira. Em contrapartida, a guitarra elétrica que, segundo o autor, surgiu na música brasileira nos anos 1940, carregava consigo um embate simbólico diante de uma disputa entre o nacional e o internacional. Visconti (2010) destaca ainda a eletrificação do violão como um ponto de partida para o surgimento da guitarra elétrica e que essa transformação suscitou uma crítica entre os defensores da tradição:

Percebe-se que havia um estigma relacionado a esse novo instrumento, pois era identificado como referência de modernidade, fato que incomodava alguns críticos e jornalistas preocupados com a “tradição” do violão. A reação conservadora à eletrificação do violão e de guitarras acústicas sem captação esteve também presente na invenção da guitarra elétrica nos Estados Unidos, onde alguns críticos colocaram em dúvida a autenticidade desse novo instrumento (VISCONTI, 2010, p. 33).

O pesquisador aponta a década de 1940 como período de transição entre o que seria o violão elétrico e a guitarra elétrica e destaca a utilização da guitarra no concerto de Radamés Gnattali, o *Concerto Carioca nº 1*, na década de 1950. O último dos quatro movimentos desse concerto é denominado *Samba* e, potencialmente, a guitarra elétrica foi empregada devido ao posicionamento de Gnattali a respeito da modernização do samba. Cabe destacar ainda que a utilização da guitarra por Gnattali foi pioneira na música brasileira de concerto.

Na gravação do concerto, o músico atuante foi José Menezes França (1921 - 2014), mais conhecido como Zé Menezes, multi-instrumentista importante na história da música popular brasileira. Sua atuação com a guitarra elétrica teve início na década de 1940, intensificando-se na década de 1950, período em que atuava nas boates da praia Vermelha, em Copacabana. Em entrevista concedida a Visconti, Menezes destaca sua intenção de dialogar com o “moderno” e a “tradição” em outro momento da sua carreira, em 1961, ao escrever os arranjos para o grupo *Velhinhos Transviados*, gravados em dois discos lançados pela RCA Victor, *7 Velhinhos e Bossa Nova*:

A concepção de arranjos dos 7 Velhinhos priorizava a interpretação e individualidade de cada músico, e em diversas faixas alguns trechos das melodias são tocados apenas por um instrumento com acompanhamento. A intenção do grupo, de acordo com depoimento de Menezes, foi formar um “conjunto meio antigo com algo moderno”. A escolha de alguns instrumentos como banjo e a linha de baixo feita por uma tuba apontam para uma sonoridade mais “antiga”, porém, a modernidade aparece nos arranjos, inclusive na combinação de diferentes timbres dos instrumentos (Visconti, 2010, p. 88).

O pesquisador Eduardo Lobo (2018) estudou o concerto de Gnattali em sua tese de doutorado, intitulada *O violão elétrico no Concerto Carioca nº1 de Radamés Gnattali: estudo histórico, analítico e estilístico visando a interpretação*. Diferentemente de Visconti, Lobo usa a mesma expressão adotado por Radamés em suas anotações ao se referir ao instrumento tocado pelo músico Zé Menezes: o violão elétrico. Apesar de utilizar uma terminologia diferente, Lobo (2018) corrobora as

ideias de Visconti (2010) no que diz respeito ao surgimento desse instrumento musical, diante da necessidade de amplificação do violão e no significado simbólico abarcado pela questão do aparato tecnológico. De maneira precisa, Lobo (2018, p. 53) mantém a terminologia “violão elétrico” para deixar “exposto o problema com relação à identidade e os aspectos simbólicos do instrumento em sua relação com a versão acústica dos anos 1930-50”. Assim, evidencia-se que, além de trazer aspectos históricos em relação ao uso do violão elétrico, Lobo (2018) busca intensificar uma discussão já iniciada por Visconti (2010) sobre a dimensão simbólica do uso desse instrumento na música popular brasileira urbana. Os simbolismos destacados por Lobo (2018) expõem a posição do violão elétrico na dicotomia entre o tradicional e o moderno na música popular brasileira urbana desde o seu surgimento, além de lançar luz às críticas desencadeadas diante de sua inserção na música popular brasileira:

O violão elétrico se inseriu no Brasil em meio à construção do imaginário simbólico do violão, à emergência do jazz e ao debate a respeito da música brasileira e influências internacionais e dos “tradicionais” e “modernos”. A noção de modernidade, que foi amplamente utilizada pelos músicos e fez com que o instrumento fosse muito divulgado nas décadas de 1930 e 40, foi alvo de críticas a partir da segunda metade da década de 1950. Estas eram a respeito da influência da música estrangeira, dos solos “bop” e do cenário ligado ao jazz e às boates cariocas, em dicotomias embasadas no tradicional e moderno e na “verdadeira” e na “falsa” música brasileira (LOBO, 2018, p. 92).

Em sua dissertação de mestrado, *Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica*, Rogério Borda (2005) adota a mesma terminologia de Visconti (2010) ao se referir ao concerto de Gnatalli:

Acreditamos que atinge o ápice do reconhecimento das qualidades expressivas com o Concerto Carioca Nº. 1 para guitarra elétrica, piano e orquestra, uma grande obra sinfônica em quatro movimentos composta em 1950 por Radamés Gnattali (BORDA, 2005, p. 35).

Diferentemente de Lobo (2018), o autor não visa aprofundar a discussão sobre os simbolismos atrelados ao violão elétrico ou guitarra elétrica em seu surgimento. Porém, ao tratar da história desse instrumento, reconhece os impactos desencadeados por sua utilização.

Borba (2005) define um recorte de quatro períodos abordados na tentativa de expor a história da guitarra elétrica na música popular brasileira. Apesar da

complexidade que envolve precisar o final de um período e o início de outro, segundo Borba, o primeiro momento, entre 1927 e 1945, refere-se à época em que surgiram os precursores do instrumento. No segundo período, que vai de 1945 a 1969, a guitarra elétrica está atrelada ao momento de modernização na sociedade brasileira. Os anos de 1969 a 1980 correspondem à utilização simbólica da guitarra elétrica no pós-tropicalismo e ao que o autor chama de período de transição. Por fim, os anos de 1980 a 1999 correspondem ao período da Música Instrumental Brasileira.

Esses recortes são de extrema importância para a pesquisa aqui empenhada por abrangerem não apenas o período do surgimento, mas também da época de gravação da discografia de João Bosco tratada nesta pesquisa. Vale destacar ainda que Borda (2005) dedica um capítulo inteiro de sua dissertação para tratar do que chama de tecnologia e da linguagem sonora da guitarra. Como será possível observar mais adiante nesta pesquisa, o uso da tecnologia tem papel importante na construção de significados por parte do guitarrista Toninho Horta na discografia aqui analisada.

Nas pesquisas citadas, expõe-se a dificuldade de se definir as fronteiras entre o que seria o violão elétrico e a guitarra elétrica, principalmente até o início da década de 1950. Não apenas os violões elétricos eram incorporados nessas terminologias, mas também instrumentos da mesma família, como a guitarra havaiana. No entanto, a partir dos diagnósticos e relatos históricos apresentados nesses três trabalhos, ficam claros os seguintes pontos convergentes: a dimensão simbólica potencialmente atrelada ao uso da guitarra na música popular urbana brasileira, o surgimento da guitarra elétrica diante da necessidade de amplificação sonora, a utilização desse instrumento nas décadas de 1930 e 1940 por multi-instrumentistas e sua ligação com a música instrumental, além do caráter tanto solista quanto de acompanhamento na canção popular brasileira.

Nesta pesquisa, por tratarmos da utilização da guitarra elétrica em um período em que a terminologia associada a esse instrumento já estava fixada, adotaremos os termos mais comuns utilizados em pesquisas acadêmicas. Assim, nos referimos ao instrumento musical utilizado por Toninho Horta como guitarra, enquanto o instrumento de tampo plano e com cordas de *nylon* usado por João Bosco é aqui designado como violão.

Os trabalhos mencionados neste campo de pesquisa destacam os seguintes nomes como precursores da guitarra ou violão elétrico na música popular brasileira: Henrique Brito (1908 - 1935); João Pereira Filho (1914 - 1986); Aníbal Augusto

Sardinha, conhecido como Garoto (1915 - 1955); José Aparecido de Oliveira, conhecido como Zezinho (1904 - 1987); Antonio Rago (1916 - 2008), Laurindo de Almeida (1917 - 1995), José Menezes de França (1921 - 2014), conhecido como Zé Menezes, e Djalma de Andrade, conhecido como Bola Sete (1923 - 1987).

Henrique Brito é considerado um dos pioneiros no uso do violão elétrico na música popular brasileira. Sua trajetória na música teve início nos anos 1920, impulsionada pelo também músico Braguinha<sup>15</sup>. Em 1932, acompanhou a *Olympic Band* do maestro Romeu Silva em uma viagem aos Estados Unidos, representando musicalmente o Brasil nas Olimpíadas que ocorreram na cidade de Los Angeles. Com o retorno da delegação brasileira ao Brasil, Brito teria ficado no exterior e, na cidade de São Francisco, apresentou a um fabricante de instrumentos a ideia de produzir um instrumento elétrico. Segundo Lobo (2018), no ano seguinte, em um periódico brasileiro, o *Jornal do Brasil*, foi citado pela primeira vez violão elétrico, em referência ao novo instrumento de Britto:

Estiveram, ontem, nessa redação os professores Henrique Britto e José Freitas, ambos apaixonados e exímios violinistas de reputação firmada em alguns dos nossos melhores salões. Aqui estiveram, pois, para nos proporcionarem uma demonstração dos grandes recursos com que o professor Britto acaba de dotar o nosso tradicional violão transformando [...].

Falando-se do seu curioso invento, assim se exprimiu o jovem artista:  
 - O único objetivo a que me levou a procurar melhorar as condições do violão, aumentando os seus recursos, foi a situação de verdadeira indigência em que encontram todos os violonistas quando, em um amplo recinto, pretendem tanger o seu instrumento. O violão, como todos sabem, [...] as suas belíssimas vozes e maravilhosos acordes que dêle se podem tirar, apresenta-se com um grave defeito até há pouco insuperável: é o seu diminuto volume de som. Muitas vezes em minha carreira artística vi-me privado de tocar este instrumento predileto, por isso que as condições acústicas, no recinto em que me encontrava, não eram satisfatórias para aquele volume de som. Finalmente, após incalculáveis esforços, que me custa recordar, ao cabo de completar estudos e experiências falhadas, em que dependi cerca de oito anos, logrei chegar a um resultado satisfatório conseguindo ampliar extraordinariamente, o som do violão sem lhe alterar as características. Para isso, lancei mão dos inúmeros recursos que a eletricidade nos proporciona. E, desse modo, nasceu o 'violão elétrico'! Não conseguindo porém, aqui na Capital nem a assistência técnica necessária, parti para os Estados Unidos, de onde acabo de regressar,

---

<sup>15</sup>“Carlos Alberto Ferreira Braga, o João de Barro ou Braguinha, é autor de uma das mais significativas musicografias da produção popular no Brasil. Sua obra atravessa gerações de intérpretes, com gravações dos cantores da era do rádio aos contemporâneos, como por exemplo, Andaluza, lançada por Silvío Caldas em 1946 e por Maria Bethânia em 1965; Fim de Semana em Paquetá (com Alberto Ribeiro), gravada por Nuno Roland em 1947 e Wilson Simonal, em 1967; A Saudade Mata a Gente, uma parceria com Antonio Almeida, gravada por Dick Farney em 1948 e por Nara Leão em 1975, além de Nelson Gonçalves e Milton Nascimento em 1987 e Emílio Santiago em 1995” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2020, *on-line*).

cheio de esperanças, para oferecer ao Brasil o fruto do meu trabalho. Para tornar conhecido o novo instrumento, resolvi com o distinto professor Freytas, exímio concertista de violão, fazer uma ‘tournée’ pelo país, dando vida e corpo nos nossos choros e às nossas modinhas, tão desconhecidas do estrangeiro (JORNAL DO BRASIL, 02/07/1933 apud LOBO, 2018, p. 61).

João Pereira Filho é mencionado pela primeira vez no Jornal do Brasil em 1938 como “o ás do violão elétrico” (LOBO, 2018). Esse músico ficou conhecido na década de 1940 por suas gravações instrumentais e por aquelas em que atua como músico acompanhador de cantores, a exemplo dos fonogramas *Meu Pecado* e *Meu Grande Amigo*, gravados em de 1944 pela Odeon, em que acompanha com o conjunto de Claudionor Cruz o cantor Moreira da Silva, ou ainda nos fonogramas *Contínuas em meu Coração* e *Cochichando*, acompanhando os cantores Dircinha Batista e Déu, respectivamente, lançados também em 1944 pela Continental. Trabalhou ainda como solista e diretor de orquestras e conjuntos regionais em várias emissoras de rádio e televisão cariocas: Rádio Nacional, Rádio Mayrink Veiga, TV Tupi, TV Excelsior e TV Globo (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, s. d.(b), *on-line*). Sobre João Pereira Filho, Lobo (2018) considera a possibilidade de que imagem da modernidade atrelada à utilização do violão elétrico possa estar relacionada ao seu sucesso profissional.

Antônio Aníbal Sardinha, mais conhecido como Garoto (1915 - 1955) foi apresentado em jornais e revistas entre os anos de 1949 e 1955, em matérias que referenciavam o uso do violão elétrico (LOBO, 2018). Multi-instrumentista, são poucos os registros desse músico utilizando a guitarra ou violão elétrico. No entanto, segundo entrevista concedida a Visconti por Zé Menezes, Garoto foi o responsável por introduzir o violão elétrico nas orquestras do Rio de Janeiro após excursionar acompanhando a cantora Carmen Miranda pelos Estados Unidos (VISCANTI, 2010). Alguns pesquisadores apontam para a possível contribuição das composições de Antônio Aníbal Sardinha para o que viria a se tornar a bossa nova na década de 1950, em virtude da utilização de dissonâncias na estrutura harmônica não usuais em sua época. Sobre essa contribuição, o músico Carlos Lyra, representativo da bossa nova e da canção de protesto reconhece:

Ele não foi só o artista insuperável, mas também amigo e professor de toda uma geração, inclusive eu mesmo. Frequentei sua casa na rua Constante Ramos e um dia quando dedilhava seu violão – enquanto ele jantava – me ouviu atentamente e disse que eu tinha talento e que,

portanto, me ensinaria. E de graça. Este músico transitava em todas as áreas da música, com incrível virtuosidade. Com isso podem imaginar que influência teve, não só na minha, como na formação da música moderna deste país – inclusive na maneira diferente de tocar o samba – aproveitada por João Gilberto (LYRA apud ANTÔNIO; PEREIRA, 1982, p. 72).

Observa-se que a ideia de modernidade em uma dimensão simbólica atrelada a conceitos musicais é novamente manifesta. Lyra expõe a influência de Garoto sobre outros músicos que se estabeleceram em gerações posteriores, destacando a maneira diferente deste músico tocar samba.

Outro músico que também acompanhou a cantora Carmen Miranda foi José Patrocínio de Oliveira (1904 - 1987), conhecido também como Zé do Banjo, Zezinho e posteriormente Zé Carioca. Este multi-instrumentista era referenciado em jornais da década de 1930 como o único possuidor do violão elétrico no Brasil (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1936). Assim como os outros pioneiros no uso do violão elétrico na música popular brasileira, também era multi-instrumentista, característica que lhe gerou o codinome de “o músico dos sete instrumentos”, em referência ao uso do violão, violão tenor, bandolim, cavaquinho, violino, banjo e ukulelê (CORREIO DE SÃO PAULO, 24/10/1932). Zezinho ficou conhecido por sua atuação multifacetada como instrumentista, atuando como músico acompanhador ao lado de diversos cantores, como Stefana de Macedo, o norte-americano Bing Crosby e a já citada Carmen Miranda. Participou também como instrumentista das rádios Record, Mayrink Veiga, Tupi e Belgrano e do grupo *Bando da Lua*, substituindo um dos seus integrantes em 1938 e, posteriormente, substituindo Antônio Aníbal Sardinha, o Garoto, em uma apresentação nos Estados Unidos em 1940 (VIOLÃO BRASILEIRO, s. d.). Acerca da utilização do violão elétrico por Zezinho, Lobo (2018, p. 65) afirma:

Nota-se que o violão elétrico é apresentado como um misto de sensação, curiosidade pelo moderno e exotismo: “o único violão electrico existente no Brasil, instrumento que causou verdadeira sensação nos meios musicas dos Estados Unidos”; “Zezinho e seu maravilhoso violão electrico”. (*Folha da Manhã*, 7/11/1936; *O Estado de São Paulo*, 9/11/1936). Além disto, no Brasil, o instrumento nasceu inserido no meio da música comercial, em intimidade com rádios, gravadoras e com o jazz que já circulava no Brasil com o estigma de música moderna.

O músico Antônio Rago (1916 - 2008) é também considerado um dos introdutores do violão elétrico no Brasil. Seu destaque se deve em parte ao pioneirismo em diversas atividades como a introdução do violão elétrico em

formação de regional de choro nos anos 1940 e ao ser um dos primeiros violonistas a se apresentar na recém-criada televisão nos anos 1950. Assim como os músicos já citados nesta pesquisa, também acompanhou diversos cantores da música popular brasileira. Entre eles, é possível citar Orlando Silva, Sílvio Caldas, Francisco Alves, Carmen Miranda e intérpretes internacionais, como o italiano Carlo Buti (1902 - 1963), o argentino Hugo del Carril (1912 - 1989) e o francês Jean Sablon (1906 - 1994). Atuou também como compositor de canções e trilhas para cinema e se destacava pela sua versatilidade evidente no repertório, que ia desde canções folclóricas a peças para violão clássico solo (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017). A utilização do violão elétrico por Rago é reconhecida como uma justificativa para o seu sucesso profissional:

Tocando violão-elétrico no mesmo sistema do violão comum, os contratos aumentavam de tal forma, que não tínhamos mais tempo para atendê-los. Era sem dúvida a grande novidade da época. Existiam algumas guitarras elétricas areporanas, de colegas que tocavam em orquestras como guitarra-base e às vezes solando trechos de músicas, mas com palheta entre os dedos polegar e indicador, enquanto que eu tocava o instrumento, dedilhando como violão comum. O meu primeiro violão elétrico foi adaptado por um senhor, apelidado Zé Português, e mais tarde, aperfeiçoado por um engenheiro eletrônico, de nome Chico. É só o que lembro.

Passei, então, a gravar como solista de violão-elétrico, com acompanhamento do meu conjunto. Com o sucesso de várias de nossas composições e com boa vendagem de discos, o instrumento se tornava cada vez mais a coqueluche da rapaziada, ocasionando a grande procura do violão-elétrico de fabricação nacional. Dos fabricantes, Giannini, Del Vecchio e Di Giorgio, ganhei vários violões-elétricos e de muito boa qualidade (RAGO, 1986, p. 28).

Essa versatilidade de Rago pode ser considerada uma marca dos pioneiros da guitarra e violão elétrico mencionados neste trabalho. Nos relatos históricos, é notória a ligação desses músicos com a cultura do entretenimento representada nas bandas de baile, que se apresentavam nas boates nos anos 1930 e 1940, com as emissoras de rádio e ainda com a subordinação às gravadoras, que marcavam o início do mercado fonográfico nacional, o que exigia desses músicos a capacidade de transitarem com facilidade por diversos gêneros da música popular em voga naquele período, nacional ou importada. Isso ocorria independentemente da possibilidade de alguns deles produzirem material autoral.

A década de 1930 também representou um momento de profissionalização para os músicos populares, o que justifica o empenho desses músicos em se adequar

às condições do mercado representadas nas transformações tecnológicas, como é o caso da utilização do captador por Henrique Britto em 1933 ou ainda das adequações técnicas nas formas de tocar o instrumento, visto que esses guitarristas em grande parte iniciaram seus estudos na escola do violão clássico, cuja tradição, até o início do século XX, valorizava um repertório focado na interpretação, na técnica e na sonoridade, em detrimento da improvisação e das técnicas de acompanhamento observadas nesses músicos.

#### **1.4 A tecnologia aplicada à guitarra nas décadas 1960 e 1970: os timbres modernos**

A guitarra elétrica, em suas mais variadas versões, seja nos modelos *archtop*<sup>16</sup> ou nas de madeira maciça, só se torna efetiva com o uso da tecnologia. Se considerarmos o amplo universo desse instrumento a partir dos violões elétricos como o utilizado por Henrique Britto em 1933, é notório que sua utilização envolve um amplificador que amplia as possibilidades expressivas de atuação do guitarrista. Na Figura 1, é possível verificar o que seria um amplificador utilizado por Britto, posicionado abaixo de seu violão elétrico modelo *ressonator*:

**Figura 1-** Henrique Brito com violão *ressonator* elétrico

---

<sup>16</sup> Esse termo é utilizado para se referir a guitarras de tampo curvo. A palavra tem origem na junção de “*arched*” e “*top*”, que traduzidas para a língua portuguesa significam justamente tampo arqueado.



Fonte: Jornal do Brasil (02/07/1973).

Até a década de 1940, a combinação de equipamentos utilizados pelos guitarristas se resumia à guitarra elétrica e amplificador. Os primeiros equipamentos dessa ordem a obterem sucesso comercial datam de 1936, quando a marca norte-americana *Gibson*, que já produzia os cordofones banjo, *lap steel* e violões, entre outros, introduziu no mercado a guitarra elétrica modelo *ES-150*<sup>17</sup>, que era vendida em conjunto com o amplificador *EH-150*<sup>18</sup>. Nos anos 1930, já existiam no mercado dispositivos elétricos capazes de amplificar o som de rádios, fonógrafos, microfones ou instrumentos musicais. Estes consistiam principalmente de aparelhos de baixa potência, com construção simples e funcionavam à base de válvulas.

Na década de 1940, dois personagens atuaram de forma expressiva nos Estados Unidos na implementação de avanços tecnológicos que seriam determinantes no desenvolvimento do que conhecemos hoje como guitarra elétrica. Em 1944, Leo Fender criou a empresa *K&F*, responsável pela criação de amplificadores de guitarra e deu início a uma pesquisa que o levou à construção de um captador menos pesado do que os fabricados até então. Inicialmente, esse captador foi instalado em uma guitarra havaiana maciça. Outro importante inventor da época foi Les Paul que, por

<sup>17</sup> As letras ES se referem a *Electric Spanish*. Esta nomenclatura servia para diferenciar este modelo de guitarra das *Spanish Guitars*.

<sup>18</sup> O amplificador da marca Gibson, modelo *EH-150*, foi o primeiro que permitia não apenas a amplificação do som da guitarra, mas também a manipulação do timbre através de um controle de *tone*.

meio de experimentos com captadores e inspirado no violino maciço criado por Thomas Edison a partir de um violão da marca *Epiphone*, foi capaz de criar um instrumento que, diferentemente das guitarras *archtop* e dos violões fabricados até aquele período, possuía um bloco de madeira em seu corpo no qual ficavam fixados os captadores.

Esses dois inventos permitiram que, no final da década de 1940, surgissem no mercado as primeiras guitarras maciças. Dessa maneira, os novos modelos de guitarra não apresentavam mais problemas de *feedback*<sup>19</sup>, como ocorria com os modelos anteriores. No entanto, isso não significou uma substituição dos modelos antigos pelos novos, visto que os modelos *archtop*, por suas características específicas de timbre, continuam sendo utilizados e fabricados até os dias atuais.

O mesmo processo de instalação de captadores em um instrumento maciço também foi empenhando no Brasil, na cidade de Salvador, em 1943. Com o objetivo de cessar o *feedback* em seus cordofones para tocar no carnaval na Bahia, os músicos Adolfo Nascimento, conhecido como Dodô, e Osmar Alves Macedo, criaram um instrumento de madeira maciça que inicialmente se chamava pau elétrico, mas passou a ser conhecido mais tarde como guitarra baiana (KIMIZUKA, MARTINS e BARBOSA, 2017, p. 2).

Os avanços tecnológicos aplicados à guitarra nos anos 1930 e 1940 foram determinantes na maneira de tocar dos guitarristas daquele período. O aumento da amplitude sonora proporcionado pelos captadores magnéticos acoplados à guitarra e o uso dos amplificadores permitiu aos guitarristas o protagonismo como músicos solistas, a exemplo do norte-americano Charlie Christian, que figurava como solista no sexteto de Benny Goodman em 1939.

Na década de 1950, as guitarras elétricas eram uma realidade no mercado dos instrumentos musicais. Os modelos *Stratocaster* e *Telecaster* da marca *Fender* ao lado do modelo *Les Paul* da marca *Gibson* se tornaram os mais utilizados pelos guitarristas da época e se destacaram na representação do que seria a produção de guitarras elétricas a partir daquele período. Ainda naquela década, mais precisamente em 1954, a marca *Gibson* lançaria no mercado o modelo *Gibson ES-335*, que mesclava a construção das antigas guitarras *archtop* com as guitarras maciças. Esse

---

<sup>19</sup> Esse termo se refere a uma realimentação, também chamada de microfonia, que ocorre quando o sinal sonoro proveniente da guitarra é emitido pelo amplificador e novamente captado pelos captadores magnéticos da guitarra, gerando um ruído geralmente indesejado.

novo modelo passou a ser construído mantendo as laterais ocas, porém contendo um bloco de madeira maciça na parte central do instrumento, o que possibilitava se chegar a um timbre mais próximo das guitarras *archtop*, mas sem os problemas de *feedback* em performances com alto volume sonoro.

As principais mudanças na construção da guitarra elétrica até a década de 1950 ocorreram principalmente em função da necessidade de se obter uma maior projeção sonora. Uma vez que a questão de volume já não era mais problema para os guitarristas, novas possibilidades surgiram em relação a manipulações de timbre envolvendo a guitarra elétrica e o amplificador. Nesse cenário, a *distorção* passou a ser utilizada como recurso expressivo aplicada ao timbre da guitarra. Inicialmente, essa *distorção* foi alcançada pela falta de capacidade dos amplificadores atingirem volumes altos, o que acarretava uma saturação do sinal sonoro. Em um primeiro momento, alcançada de forma involuntária, essa alteração no timbre foi considerada problemática, mas, ainda na década de 1950, passou a ser percebida como uma ferramenta expressiva a ser utilizada de forma deliberada por guitarristas.

Na mesma década, novos avanços tecnológicos tornaram a manipulação da onda sonora emitida no final da cadeia guitarra-amplificador uma realidade, principalmente em situações de gravação em estúdio. Não apenas a *distorção* passou a ser usada como uma ferramenta expressiva pelos guitarristas, mas efeitos como *eco*, *delay* de fita e *tremolo* foram introduzidos pelos guitarristas na manipulação do timbre do instrumento.

Em sua tese de doutorado, intitulada *A tecnologia como meio expressivo do guitarrista atuante no mercado musical pop*, o pesquisador Marcel Rocha (2011) destaca que, na década de 1960, a guitarra elétrica se tornou um instrumento de múltiplos sons e que, atrelada ao desenvolvimento do gênero *rock'n'roll*, havia se tornado símbolo de uma nova cultura. Nesse cenário, a manipulação dos timbres de guitarra através dos chamados pedais de efeitos<sup>20</sup>, que permitiam a produção ao vivo de timbres antes só possíveis em estúdio, como o *eco* e o *phaser*, refletia o “espírito do mercado da música pop da época, o qual estava pelo chamado *psicodelismo*” (ROCHA, 2011, p. 30). O pesquisador ainda destaca que, naquela década, o guitarrista norte-americano Jimi Hendrix contribuiu expressivamente para o

---

<sup>20</sup> “[...] pequenos aparelhos buscavam viabilizar a produção dos efeitos que já eram produzidos em ambiente de estúdio, como o *phaser* e o *eco*” (ROCHA, 2011, p. 30).

estabelecimento da guitarra elétrica como instrumento passível da manipulação de timbre através dos pedais de efeitos:

Ele tanto colocou a guitarra no centro da canção pop baseada em rock quanto estabeleceu algumas práticas que se tornariam itens quase obrigatórios para uma performance de guitarrista solista, tais como a utilização do feedback em combinação com as manipulações mecânicas na alavanca de vibrato ou as manipulações da matéria do som através dos pedais ou técnicas de estúdio (ROCHA, 2011, p. 31).

Não apenas a guitarra elétrica, mas novas técnicas e possibilidades de manipulação sonora em estúdio eram experimentadas na época pelos grupos de *rock* que se destacavam no mercado fonográfico internacional. A possibilidade de gravação em multipista, a criação dos efeitos sonoros psicodélicos, o controle dos níveis de distorção das guitarras elétricas, a criação de ambiências sonoras com os *delays* de fita eram alguns dos elementos modernos para aquele período incorporados à sonoridade dos grupos de *rock*. Levando em conta que boa parte dos grupos brasileiros de *rock* buscava assimilar essa sonoridade, era de se esperar que essas novidades fossem almeçadas em território brasileiro.

Em contrapartida, em um período em que artistas brasileiros politicamente engajados resistiam à assimilação cultural de elementos estrangeiros, a guitarra elétrica não foi inicialmente incorporada de forma pacífica pela MPB, com uma rejeição que culminou em 1967 na passeata contra a guitarra elétrica liderada por Elis Regina na cidade de São Paulo. Apesar disso, ainda em 1967, no III Festival da TV Record, a utilização da guitarra elétrica nas apresentações de Caetano Veloso cantando a música *Alegria Alegria*, acompanhado pelo grupo de *rock* argentino *Beat Boys*, e de Gilberto Gil na interpretação de *Domingo no Parque*, acompanhado do grupo *Os Mutantes*, anunciava uma assimilação desse instrumento musical por parte de integrantes da MPB, que seria evidenciada nos anos seguintes. Vale destacar que, independentemente desse conflito, a guitarra elétrica já havia sido utilizada em discos da música popular brasileira em décadas anteriores.

A respeito do grupo *Os Mutantes*, que acompanhou Gilberto Gil na interpretação da canção *Domingo no Parque*, vale destacar que Sérgio Dias, o guitarrista atuante naquela performance, é destacado na história da música popular brasileira como um dos pioneiros em território brasileiro na exploração e criação de artefatos que possibilitaram a manipulação dos timbres da guitarra elétrica. Em seu

artigo *Os Mutantes: hibridismo tecnológico na música popular brasileira dos anos 60/70*, o pesquisador José Eduardo Ribeiro de Paiva (2012) expõe o pioneirismo apresentado pelos integrantes do grupo em relação à percepção da importância do uso da tecnologia como meio expressivo na música popular brasileira. Para Paiva (2012), quando Sérgio Dias utilizava equipamentos criados a partir da experimentação, diante da dificuldade de acesso a equipamentos importados, o grupo possuía uma linguagem sonora que evocava brasilidade. No entanto, quando passaram a ter acesso a equipamentos anglo-americanos, a sonoridade do grupo se tornou mais próxima a “clichês do *rock* progressivo britânico” (PAIVA, 2012).

A utilização de dispositivos tecnológicos com a finalidade de manipulação sonora por parte dos guitarristas permitia a associação com algo importado, causando certo afastamento da identidade nacional. Porém, isso não impediu uma absorção dos novos elementos por parte de guitarristas brasileiros em discos representativos da música popular brasileira ainda na década de 1960. Como exemplo, podemos citar a utilização de efeitos de modulação e a distorção por parte do guitarrista Lanny Gordin na gravação dos discos *Gilberto Gil* e *Caetano Veloso*, ambos lançados em 1969 pela Philips/Polygram.

Nascido em Xangai, na China, em 1951, Lanny Gordin chegou ao Brasil no ano de 1958. Autodidata, aos 16 anos já tocava na boate *Stardust* em São Paulo, cujo proprietário era seu pai. Ainda novo, em sua esfera social, teve contato com músicos que já se destacavam no cenário nacional, como o multi-instrumentista Hermeto Pascoal e o guitarrista Heraldo do Monte. Com participação ativa em gravações no final dos anos 1960 e na década de 1970, a utilização dos pedais de efeitos e a sonoridade de Lanny permitiram que ele passasse a ser reconhecido como um músico representativo da Tropicália, justamente por imprimir novas sonoridades através dos pedais de efeitos e ainda por sua ligação com o *rock* internacional, porém sem romper totalmente com elementos musicais que permitissem uma associação com a música popular brasileira. Sobre Lanny, o compositor Jards Macalé destaca essa combinação de elementos expressivos:

Além de ter um talento enorme, o Lanny tinha um violão muito peculiar, muito rico. Ele é o que mais se aproxima de Jimi Hendrix. Sabia tudo da guitarra da época e é capaz de tocar violão como o Garoto, incrementando as harmonias e as melodias. Lanny é uma das mais profundas e ricas musicalidades do Brasil. Quem quiser aprender a guitarra tem que ouvir Lanny Gordin (CALADO, 2007, p. 3).

### 1.5 Guitarra elétrica em quatro álbuns de João Bosco

Na discografia que este trabalho se propõe a investigar, encontramos a utilização da guitarra elétrica em 23 fonogramas pelos músicos Hélio Delmiro e Toninho Horta. Potencialmente, a utilização desse instrumento seria um elemento que vai ao encontro do projeto artístico de João Bosco e Aldir Blanc, ampliando o alcance comunicativo de sua obra e absorvendo elementos modernos sem romper com a tradição. A seguir, destacamos a atuação de cada guitarrista nos fonogramas (DISCOS DO BRASIL, s.d, *on-line*):

#### **Hélio Delmiro**

Álbum: *Caça à Raposa* (1973 - RCA)

Faixas:

- *Dois pra Lá, Dois pra Cá;*
- *Jardins de Infância;*
- *Escadas da Penha;*
- *Casa de Marimbondo.*

#### **Toninho Horta**

Álbum: *Caça À Raposa* (1973 - RCA)

Faixas:

- *De Frente pro Crime;*
- *Nessa Data;*
- *Bodas de Prata;*
- *Caça à Raposa;*

Álbum: *Galos de Briga* (1976 - RCA)

Faixas:

- *Gol Anulado;*
- *O Cavaleiro e os Moinhos;*
- *Rumbando;*
- *Vida Noturna;*
- *Miss Suéter;*

- *Latin Lover*;
- *Transversal do Tempo*.

Álbum: *Tiros de Misericórdia* (1977 - RCA)

Faixas:

- *Jogador*;
- *Falso Brilhante*;
- *Tempos do Onça e da Fera (Quarador)*;
- *Bijuterias*;
- *Tabelas*;
- *Tiro de Misericórdia*.

Álbum: *Galos de Briga* (1976 - RCA)

Faixas:

- *Conto de Fada*;
- *Patrulhando (Masmorra)*.

Como já mencionado, nesta dissertação, limitamos nosso recorte à atuação do músico Toninho Horta. Nos 19 fonogramas em que o músico atua na discografia analisada, é perceptível a extensa variação de sonoridade associada ao uso da guitarra elétrica. Encontramos uma ampla utilização de manipulações sonoras obtidas pelo uso de efeitos de ambiência (*reverbs*), filtros (distorção e *wah*), efeitos de modulação (*phaser* e *flanger*), além de timbres sem manipulações sonoras que se aproximam da sonoridade acústica do instrumento. A respeito do uso da guitarra elétrica e dos efeitos sonoros, Horta reconhece o potencial expressivo dessas ferramentas:

O instrumento em que eu mais componho músicas é o violão. A guitarra é um instrumento mais explosivo; usando pedais, distorções, *delays*, *reverb*, você pode fazer a música cantar de uma forma mais alta, principalmente se você tem uma banda. Ela é uma marca da juventude, sempre foi (HORTA apud CAMPOS, 2010, p. 35).

Essas ferramentas expressivas foram utilizadas amplamente por Horta também no seu primeiro disco autoral, o *Terra dos Pássaros*, lançado em 1980 pela EMI/Odeon, como forma de simular com a guitarra a sonoridade de outros instrumentos:

[...] Mas eu não tinha dinheiro. Então, na Califórnia, a gente gravou com

uma orquestra fantasma, que virou o nome do meu grupo. Eu fazia pedal de *wah* ou de volume na guitarra pra parecer violino, Hugo Fattoruso botava minimoog pra parecer trompa, e por aí vai (HORTA apud CAMPOS, 2010, p. 18).

O músico não apenas havia atuado profissionalmente em *shows* e gravações fazendo uso da guitarra elétrica, mas também em grupos nos quais teve contato com a sonoridade do *rock* psicodélico e *rock* progressivo, gêneros reconhecidos pelo uso de experimentações sonoras através da guitarra elétrica. Por exemplo, podemos citar sua participação no grupo *A Tribo*, formado pelo guitarrista Nelson Ângelo, pela cantora Joyce, pelo contrabaixista Novelli e pelo percussionista Naná Vasconcelos. Com *A Tribo*, Horta participou V Festival Internacional da Canção e gravou duas composições no disco *Posições - Equipe Mercado, Som imaginário, Módulo Mil* em 1971.

Vale destacar que essa proximidade com os gêneros musicais citados não representa um distanciamento da música popular brasileira, nem nos permite limitar a sonoridade recorrente nas práticas musicais do músico mineiro. Essa questão será discutida no Capítulo 2 desta dissertação, no qual abordaremos de forma mais detalhada dados biográficos do guitarrista e identificaremos alguns dos recursos técnicos que compõem seu universo criativo. Por ora, cabe destacar que, em um primeiro processo de escuta da discografia utilizada nesta pesquisa, percebe-se uma diversificada utilização de recursos técnicos por Toninho Horta que sugere uma contribuição expressiva do músico ao processo de produção dos álbuns em questão, e que será discutida de forma mais pormenorizada no item 3.5.2.

Potencialmente, Toninho Horta já possuía uma sonoridade passível de ser reconhecida no início dos anos 1970, ao ponto de, em uma matéria publicada no jornal *Correio da Manhã* em 1970, Horta ser referenciado como pertencente a um grupo seleto de músicos oriundos do estado de Minas Gerais que representavam uma sonoridade que apontava para uma novidade na música popular brasileira:

Essa geração pós-Caetano é da pesada mesmo, a melhor já vista e ouvida, com uma variedade de recursos que nenhuma outra geração musical teve no Brasil. Isso parece ser consequência da derrubada total de tabus que entravam a evolução da nossa música. [...] E no meio disso tudo destacam-se os mineiros. [...]

O baiano trouxe o sentimento rural que contrapôs-se ao urbanismo da bossa-nova. E agora o mineiro simboliza a libertação do tradicionalismo (aqui! oh, de Toninho Horta e Fernando Brant), pois o pessoal está vindo pra cá não por não encontrar ambiente para desenvolver uma arte livre em Minas Gerais [...].

A grande figura de proa foi, claro, o vulgo Bituca - dito Milton Nascimento - que mostrou um dos muitos aspectos da música que a minerada anda distribuindo por aí. Não contente com isso, Milton influenciou setecentos mil compositores velhos e novos com a força e personalidade que só a música dele tem. [...] Toninho Horta, o príncipe submarino, compositor e violonista, que acompanhou Milton no show que ele fez aqui no Opinião [...] (CORREIO DA MANHÃ, 03/02/1970).

Observa-se novamente a ideia de rompimento com a tradição dentro da música popular brasileira urbana, além da recorrente ideia de linha evolutiva. Podemos traçar ainda uma potencial ligação entre Toninho Horta e a ideia de modernidade. Ademais, é de extrema valia para a continuação desta monografia a referência a Horta como compositor e violonista, ligado à música mineira a ao compositor Milton Nascimento. Tais elementos serão discutidos no decorrer do próximo capítulo.

## CAPÍTULO 2 -TONINHO HORTA: O *SIDEMAN* E A CANÇÃO

Neste capítulo, buscamos apresentar o perfil biográfico do músico Toninho Horta, bem como expor recursos técnicos recorrentes em suas práticas musicais ao longo de sua carreira. Apesar da notória representatividade de Horta como instrumentista, sua biografia também demonstra uma ligação com a composição de canções. Esse elemento será investigado como um possível diferencial do músico na elaboração de seus acompanhamentos musicais com a guitarra elétrica. Buscamos ainda revelar como Horta foi influenciado pela canção popular, destacando-se a influência da bossa nova, dos festivais da canção e de Milton Nascimento e o *Clube da Esquina* na construção de sua carreira.

### 2.1 Família Horta e os primeiros contatos de Toninho com a música

Nascido na cidade de Belo Horizonte, no dia 2 de dezembro de 1948, Antônio Maurício Horta de Melo, mais conhecido como Toninho Horta, é o quinto filho de uma família de seis irmãos. Guitarrista, violonista, arranjador, compositor e produtor musical, conquistou representatividade internacional ao longo de mais de 60 anos de carreira. Sua discografia é extensa, tendo lançado até o presente momento 34 discos autorais, dos quais boa parte se refere a produções estrangeiras<sup>21</sup>.

Desde cedo, Toninho esteve rodeado por um ambiente musical:

Lembro da minha mãe tocando bandolim, com meu pai ao violão tocando valsas e modinhas de meu avô João Horta, que também compunha músicas sacras como missas de São benedito e Nossa Senhora do Rosário (HORTA apud CAMPOS, 2010, p. 186).

Ainda criança, mesmo antes do primeiro contato com o violão, Horta já escutava os compositores Tchaikovsky, Mozart e Strauss. Sua mãe relata que quando Toninho tinha apenas três anos, foi surpreendida ao encontrá-lo sob a cama chorando de emoção após ouvir *Clair de Lune*, de Debussy.

Seu irmão, Paulo Horta, foi um músico importante na cidade de Belo Horizonte e o responsável por introduzir Toninho em sua carreira musical. Baixista de diversas bandas de baile de Belo Horizonte nos anos 1950 e 1960, apresentou ao

---

<sup>21</sup> A discografia de Toninho Horta é apresentada de forma detalhada nas referências deste trabalho, ao final do texto.

irmão a música de Frank Sinatra, Wes Montgomery, Tal Farlow, Barney Kessel, Stan Kenton e outros músicos de *jazz* que tiveram grande impacto e influência no estilo musical de Toninho. Além disso, foi através de Paulo que Toninho teve contato com diversos músicos profissionais, como o guitarrista Chiquito Braga<sup>22</sup>, reconhecido por Horta como uma figura extremamente importante para a construção de sua identidade musical:

Eu tenho a escola do Chiquito e aí com a minha inspiração também, e vivência dentro da música *pop*, a música de baile, de tudo que eu ouvi, modinha, congado mineiro e tudo que eu pude absorver musicalmente esses anos todos, foi somando e criei a minha própria identidade, que é um pouco diferente da identidade do Chiquito, mas ele foi um elo (HORTA apud CARMO, 2019, p. 17).

Assim como Toninho, nos anos 1970, o guitarrista Chiquito Braga atuou como músico acompanhador em discos representativos da música popular brasileira, como *Cantar e Gal Canta Caymmi*, ambos da cantora Gal Costa, lançados em 1973 e 1976, respectivamente.

Não apenas seu irmão Paulo Horta e sua mãe Geralda lhe possibilitaram o contato com diversos gêneros musicais, mas também suas irmãs mais velhas, Letícia e Gilda, que promoviam em sua casa festas chamadas de *Horas Dançantes*, em que tocavam baladas, *charleston* e *foxtrote* (CAMPOS, 2010).

## 2.2 Assinaturas de um músico mineiro

Por volta dos dez anos de idade, Toninho foi presenteado com seu primeiro instrumento musical, um violão da marca *Del Vecchio*, e logo aprendeu com seu irmão e sua mãe os primeiros acordes. Aos 13 anos, aprendeu com seu irmão a tocar o ritmo da bossa nova, que se tornou uma fonte de inspiração para Horta e um ponto de partida para o seu processo composicional (CAMPOS, 2010). Sua primeira composição *Barquinho Vem*, cuja letra é atribuída a sua irmã Gilda Horta, segundo Horta, é inspirada na composição representativa da bossa nova<sup>23</sup>, *Corcovado* de

---

<sup>22</sup> “Chiquito tem vasto currículo como instrumentista. Acompanhou, entre outros, Taiguara, Gilberto Gil, Jards Macalé, Dorival Caymmi, Fafá de Belém, Alaíde Costa, Tim Maia, Leila Pinheiro, Gal Costa, Maria Bethânia, Chico Buarque, Tom Jobim, Caetano Veloso, Simone, Nara Leão, Zizi Possi, Fafá de Belém, Guinga, Ed Motta, entre outros” (CAMPOS, 2010, p. 28).

<sup>23</sup> Trataremos mais detalhadamente a respeito da influência da bossa nova sobre a carreira e processo composicional de Toninho Horta no item 2.2.4 deste capítulo.

Antônio Carlos Jobim, sendo este compositor uma das principais referências para a música de Horta ao longo de sua carreira:

O Tom me satisfaz mais porque mostrou conhecimento em vários estilos, choros, música erudita, sambas, bossas, fez canções maravilhosas, conseguiu me encantar mais que qualquer outro compositor pela criatividade harmônica, pelas melodias (HORTA apud CAMPOS, 2010, p. 26).

Após ter estudado por seis meses teoria musical e solfejo na Universidade Mineira de Arte, Horta iniciou sua carreira profissional aos 17 anos, justamente ao violão, acompanhando a cantora Malu Balona no festival do Sindicato dos Músicos em Belo Horizonte.

Aos 19 anos, foi apresentado novamente por seu irmão Paulo com uma guitarra elétrica da marca *Snake*<sup>24</sup> e um amplificador da marca *Giannini*. Logo passou a acompanhar seu irmão no grupo do maestro Aécio Flávio, que percebeu a necessidade de Horta se dedicar ao estudo do novo instrumento para se readaptar quanto à maneira de tocar:

Aí fomos fazer uma inauguração na sede do Cruzeiro e o Toninho pegou a guitarra, aí saiu aquele som embolado, misturado, alto pra caramba e tudo misturado. Aí acabou a hora dançante, eu falei: -Toninho - depois de ter pagado ele direitinho - leva essa guitarra para casa e treina. Guitarra é diferente de violão, rapaz, tem um macete, a pegada é diferente. Você estuda em casa e vê isso aí, porque está meio sujo o som. Cara, no domingo seguinte ele já chegou lá com outra sonoridade de guitarra. Parecia outro cara tocando. Toninho é muito musical, uma das pessoas mais musicais que eu já conheci (HORTA apud CAMPOS, 2010, p. 34).

## Entre a guitarra e o violão

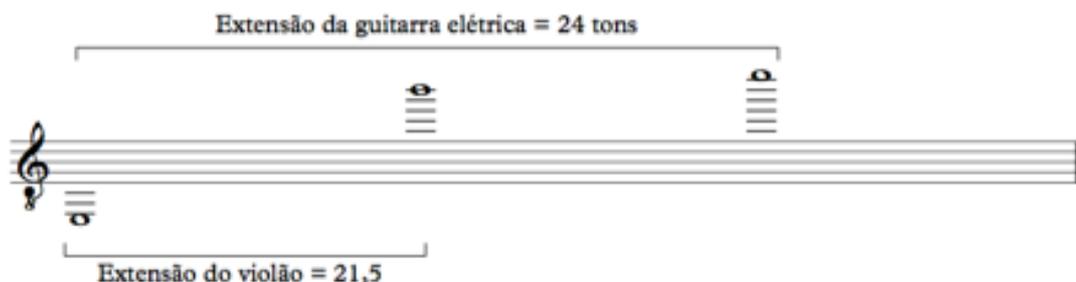
Conforme já exposto, existem similaridades entre o violão e a guitarra, porém dentre os pontos que permitem uma diferenciação, podemos citar a questão da tessitura<sup>25</sup>. Em sua dissertação de mestrado, *A linguagem idiomática da guitarra elétrica de Toninho Horta: concepções harmônicas na música instrumental*, Leandro do Carmo (2019) destaca que a maneira de Horta tocar violão e guitarra é

<sup>24</sup> Além da mencionada guitarra da marca *Snake* e do violão *Delvechio*, ao longo de sua carreira, Horta tem utilizado diferentes instrumentos musicais, como os violões feitos pelo luthier japonês Fukuoka, a guitarra de corpo sólido *Yamaha* modelo *Pacifica*, a guitarra *Hollowbody* da marca *Gibson*, modelo *Birdland* e, mais recentemente, uma guitarra da marca japonesa *Westville*.

<sup>25</sup> Tessitura refere-se à distância entre a nota mais grave e a mais aguda do instrumento musical.

caracterizada pela ampla utilização da tessitura desses instrumentos, a qual equivale a 3,5 oitavas, podendo chegar a 4 oitavas como se observa na Figura 2:

**Figura 2** - Extensão da guitarra/violão



Fonte: Carmo (2019, p. 22).

Apesar das leves diferenças entre os dois instrumentos, Horta reconhece que se adaptou a novas possibilidades encontradas na guitarra elétrica:

Eu tocava violão me acompanhando, tocando os graves. A guitarra dá mais oportunidade de tocar nas quatro cordas mais agudas, fazer outras inversões que fazem o som ficar mais bonito, mais limpo. Com a guitarra podia solar as cordas mais agudas, harmonizar, fazer contracanto. E o Aécio me deu o toque, não fica só fazendo acorde, não toca muito no grave porque confunde com o contrabaixo, toca só nas cordas mais agudas que aí você pode fazer umas *single notes*, ou notas puras (melodias de só uma nota na guitarra), contracantos, desenhos de terças, desenhos de oitavas, acordes nas regiões mais agudas, de mais brilho (HORTA apud CAMPOS, 2010, p. 34).

Os elementos musicais destacados por Toninho são claramente reconhecidos em performances musicais de Horta à guitarra, principalmente quando toca acompanhado de outros instrumentos harmônicos. No excerto abaixo, transcrito do acompanhamento executado por Horta na canção *Jogador*, gravada no disco *Tiro de Misericórdia* de João Bosco, destacamos alguns desses elementos. Salientamos em azul o uso das oitavas e em vermelho os trechos em que são tocados acordes na região aguda dos instrumentos, priorizando o uso das quatro cordas mais agudas. A cor verde se refere ao uso do intervalo de terças e a cor preta à ocorrência de *single notes*<sup>26</sup> (Exemplo 1):

<sup>26</sup> *Single notes* é uma expressão utilizada como referência a notas sendo tocadas de forma melódica.

**Exemplo 1** - Acompanhamento executado por Toninho Horta na gravação de *Jogador* (0'36" - 1'08") (BOSCO, 1977)

The musical score for 'Jogador' is presented in five systems of staves. The first system (measures 34-39) features a blue box around measures 34-39, with chords E6 and G#7. The second system (measures 40-44) has a red box around measures 40-44, with chords B7 and G#7. The third system (measures 45-50) has an orange box around measures 45-50, with chords C#13, C#(b13), F#7, B7, and C#7. The fourth system (measures 51-55) has a white box around measures 51-55, with chords E6, C#7, F#7, B7, and E6. The fifth system (measures 56-60) has a green box around measures 56-60, with chords C#7, F#7, B7, E6, and B7.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em outro exemplo, trazemos um excerto transcrito da performance de Horta ao violão e fazendo uso da guitarra elétrica na mesma canção. Em sua composição *Aqui, oh!*, presente no disco homônimo lançado em 1980, encontramos um acompanhamento executado ao violão com a presença da marcação nos baixos e acordes com rítmica contramétrica, que se assemelha à rítmica geralmente executada por instrumentos de escola de samba a exemplo do tamborim<sup>27</sup>, enquanto com a guitarra, Horta apresenta intervenções melódicas, fazendo uso do intervalo de oitavas (Exemplo 2):

**Exemplo 2** - Acompanhamento executado por Toninho Horta na gravação de *Aqui, oh!* (0'30" - 0'48") (HORTA, 1980)

<sup>27</sup> Trataremos com maiores detalhes a questão da rítmica que envolve o acompanhamento executado por Toninho Horta e a sua semelhança com instrumentos da escola de samba no Capítulo 3 desta dissertação.

31  $C\sharp 7(\frac{b1}{9})$   $Am 7(\text{add}9)$

Violão

Guitarra Elétrica

35  $D 9(\text{sus}4)$   $G\sharp m 7(\sharp 5)$

Violão

Guitarra Elétrica

39  $C\sharp m 7(\text{add}11)$   $C\sharp 7(\frac{\sharp 11}{9})$   $F\sharp m 7(\text{add}11)$   $Gm 7(\sharp 5)$

Violão

Guitarra Elétrica

43  $Am 7(\text{add}9)$   $B 9(\text{sus}4)$   $E(\text{add}9)$

Violão

Guitarra Elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor.

Outro recurso amplamente empregado por Horta em suas performances ao violão e à guitarra é a utilização da técnica de harmonização em bloco, que pode ser entendida como a harmonização de uma linha melódica em que todas as vozes ou notas pertencentes ao acorde tocam na mesma divisão rítmica. Esse é um recurso abundantemente utilizado por guitarristas, pianistas e ainda em arranjos de naipes de metais, como o próprio Horta reconhece: “Toco a guitarra de várias formas [...]. Tem umas terças que parecem duas flautas tocando. Ou então dou uns *blocks* (blocos), que são blocos de acordes, que parecem os metais americanos” (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, s. d., *on-line*).

Esse recurso de harmonização em blocos utilizado por Horta é a matéria prima dos trabalhos de Polo (2014, 2016) acerca do músico mineiro. O pesquisador se

debruçou principalmente sobre o disco de Horta *Once I Loved*, lançado em 1992, no qual estão presentes composições do músico e *standards* jazzísticos, além das composições *Amor em Paz* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes e *Tarde* de Milton Nascimento e Márcio Borges. Nesse disco, que conta com traços estilísticos que sugerem uma proximidade com o gênero *jazz*, Horta faz amplo uso da técnica de harmonização em blocos, principalmente em seus improvisos. Geralmente, o emprego desse recurso por Horta contempla a exploração de uma região mais aguda da guitarra elétrica, o que pode ser exemplificado através da gravação *Pica-Pau*, de autoria do guitarrista, na qual notamos que novamente o violão é utilizado explorando a região grave do instrumento somada a cordas soltas na formação dos acordes que são executados com um rasgueado na mão direita, enquanto à guitarra, Horta opta por tocar a linhas melódicas, as quais harmoniza em alguns momento através do citado recurso de harmonização em blocos (Exemplo 3):

**Exemplo 3** - Trecho da execução musical de Toninho Horta à guitarra e violão na música *Pica-Pau* (0'17" – 0'35") (HORTA, 1992)

The image displays a musical score for two instruments: Violão (Acoustic Guitar) and Guitarra Elétrica (Electric Guitar). The score is divided into four systems, each covering two measures (measures 10-11, 12-13, 14-15, and 16-17). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violão part is written in treble clef, and the Guitarra Elétrica part is written in treble clef. The Violão part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, while the Guitarra Elétrica part provides harmonic support with chords and occasional melodic lines. The chords for the Violão are: Em<sup>9</sup>(add11), Fmaj<sup>9</sup>/A, Em<sup>9</sup>(add11), Fmaj<sup>9</sup>/A in measures 10-11; Em<sup>9</sup>(add11), Fmaj<sup>9</sup>/A, E<sup>b</sup>(add9)/G, D(add9)/F#, G(add9)/B in measures 12-13; Em<sup>9</sup>(add11), Fmaj<sup>9</sup>/A, Em<sup>9</sup>(add11), Fmaj<sup>9</sup>/A in measures 14-15; and Em<sup>9</sup>(add11), Fmaj<sup>9</sup>/A, E<sup>b</sup>(add9)/G, D(add9)/F#, G(add9)/B in measures 16-17. The Guitarra Elétrica part uses various chord voicings and techniques, including power chords and barre techniques, to complement the Violão's melody.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Cabe ressaltar que, nas performances de Horta, tanto ao violão quanto à guitarra, sua técnica de mão direita se destaca pelo emprego dos dedos sem a utilização das unhas e palhetas para ferir as cordas, o que nesse quesito se contrapõe à utilização das unhas, que geralmente ocorre nas práticas musicais dos violonistas, principalmente àqueles ligados à tradição do violão clássico, além de diferir de grande parte dos guitarristas que geralmente fazem uso das palhetas.

Apesar dessa possível diferenciação na maneira de tocar ao violão e à guitarra e das declarações de Horta a esse respeito, os exemplos acima são insuficientes para se generalizar uma conclusão sobre as escolhas estilísticas do músico envolvendo esses instrumentos musicais, tampouco nos permitem apontar um critério específico que defina o processo de escolha entre um ou outro. Vale destacar que esse não é o objetivo desta discussão. Buscamos apenas apontar alguns recursos que sugerem uma

preferência de Horta em relação às escolhas que envolvem os cordofones em questão. Ao atentarmos para outras performances do músico ao longo de sua carreira, notamos que suas escolhas estilísticas que envolvem o uso dos citados instrumentos, potencialmente estão relacionadas ainda a questões de arranjo e gêneros musicais. No entanto, novamente, esses parâmetros não são decisivos.

### Elementos rítmicos do acompanhamento

Nos exemplos que seguem, destacamos um trecho do acompanhamento executado por Horta na canção de sua autoria *Beijo Partido*, gravado no disco *Minas* (1975) de Milton Nascimento. Vale destacar que, além da questão que envolve a escolha da tessitura, elementos rítmicos presentes merecem destaque por se tratar de variações em relação ao acompanhamento representativo da bossa nova, sendo essas consideradas por músicos e pesquisadores como representativas do acompanhamento executado por Horta ao violão. Exemplificamos abaixo o que geralmente é tratado como o padrão de acompanhamento da bossa nova através de uma transcrição do acompanhamento de João Gilberto na gravação de *Chega de Saudade*, presente no disco de mesmo nome, lançado em 1959 (Exemplo 4). Em seguida, apresentamos um trecho da citada canção de Horta, destacando em azul o mesmo padrão da bossa nova sendo executado por Horta e em vermelho o que seria uma variação considerada representativa do seu acompanhamento (Exemplo 5):

**Exemplo 4** - Trecho do acompanhamento executado por João Gilberto na gravação de *Chega de Saudade* (0' – 0'12'') (GILBERTO, 1958)

Fonte: Elaborado pelo autor.

**Exemplo 5** - Trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta na gravação de *Beijo Partido* (0' – 0'47'') (NASCIMENTO, 1975)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os elementos rítmicos destacados no Exemplo 5 como representativos das práticas musicais de Horta dentro do gênero da bossa nova, apesar de não serem recorrentes nas práticas de João Gilberto, podem ser encontrados nas performances deste músico. Exemplificamos abaixo essa ocorrência na transcrição de um trecho do acompanhamento violonístico na canção *Maria Ninguém*, de Carlos Lyra, presente no disco *Chega de Saudade*, também de Gilberto, lançado em 1959 (Exemplo 6). Assim como na execução de Horta, podemos observar a presença da figura musical fusa:

**Exemplo 6** - Trecho do acompanhamento executado por João Gilberto em *Maria Ninguém* (0'31" - 0'32") (GILBERTO, 1958)

Fonte: Elaborado pelo autor.

O pesquisador José Emilio Gobbo Junior (2020), ao tratar do acompanhamento executado por Horta ao violão também na canção *Beijo Partido*, porém na versão presente no disco *Terra dos Pássaros* (1980), destaca que os

elementos rítmicos identificados que representam variações em relação ao padrão de acompanhamento representativo da bossa nova podem ser explicados por implicações de senso de *double-time*, influências de *funk* e de gêneros do Nordeste do Brasil, como Baião e Maracatu. No entanto, em entrevista concedida a Gobbo Junior (2020), Horta atribui essas variações à influência da música *pop* e do *jazz*:

Acho que tem um *groove*, na Bossa Nova, mais relacionado ao jazz, e ao pop, eu uso muito ... Digamos, pop eu acho que é uma música que tem *backbeat*, né?! Com mais pressão, mais forte. Mas nunca pensei nada nordestino no *Beijo Partido*, até achei estranho, no bom sentido! [risos] vou começar a pesquisar também (HORTA apud GOBBO JUNIOR, 2020, p. 55).

Ainda a respeito dos elementos rítmicos, em depoimento para o documentário *Violão Ibérico* (2013), Horta reconhece que a sonoridade da bossa nova geralmente implica em padrões executados com acordes de sonoridade mais fechada e que, em suas performances, busca se aproximar da sonoridade de orquestras, ao fazer uso de acordes de cinco ou seis notas e ainda das cordas soltas do violão. Horta exemplifica essa sonoridade representativa de suas performances através da execução ao violão do ritmo ternário, destacado por ele como valsa mineira (CAMPOS, 2010) (Exemplo 7):

#### Exemplo 7 - Valsa Mineira

Fonte: Elaborado pelo autor.

#### A “Escola Mineira de Violão”

A expressão “valsa mineira”, utilizada por Toninho como referência ao exemplo acima, nos leva a mencionar a impossibilidade de desassociar as práticas musicais desse músico à música mineira. Não é nosso objetivo discutir a respeito das questões de identidade que permeiam esse assunto, porém, cabe frisar que, ao longo de sua carreira, além dos elementos rítmicos, Toninho recorrentemente faz

referências a recursos técnicos utilizados por ele como sendo provenientes de uma busca por uma sonoridade que aponta para a música do estado de Minas Gerais. Nesse sentido, Horta se identifica como um representante do que seria uma “Escola Mineira de Violão”, na qual procedimentos harmônicos têm ampla representatividade, como podemos verificar no depoimento a seguir:

O que mais aparece na escola mineira são os encadeamentos harmônicos e a maneira como os violonistas tocam a harmonia. Cada um deles desenvolveu um jeito próprio. Eu tenho meu estilo, abro muito os dedos em leque. Jackson do Pandeiro falava pro Dominginhos: “Chama aquele rapaz que tocou no disco anterior com a gente, o que tem a venta fina, a mão dele parece um pé de galinha, pega um acorde de não sei quantos trastes!” É o que dá efeito de um som orquestral (HORTA apud CAMPOS, 2010, p. 29).

Os trabalhos acadêmicos recentes de Gustavo Bracher (2018) e Daniel Lovisi (2017) abordam a questão da “Escola de Violão Mineira”. Ambos fazem referência aos músicos Juarez Moreira, Chiquito Braga e Toninho Horta como pilares desse movimento, que reúne influências diversas que transitam entre a música instrumental brasileira, o *jazz*, o impressionismo e o *rock* progressivo, entre outros gêneros. No entanto, para Bracher (2018, p. 68), a questão da “mineiridade” ligada ao violão transpõe o universo do discurso musical:

No caso da música instrumental, investigar a temática mineira ou a presença de características unificadoras de uma linguagem musical envolve, não apenas o reconhecimento de elementos musicais, mas também de procedimentos composicionais estéticos. Para buscar indícios dessa estética é necessário investigar a organização de signos diversos procurando elementos unificadores, como a presença de características musicais recorrentes e a de elementos imagéticos (capas e encartes de LPs/ CDs) e verbais (títulos das composições, discurso das influências).

Para Lovisi (2017, p. 268), esses elementos estéticos podem ser encontrados na obra de Toninho Horta e contribuíram para o estabelecimento dos fundamentos do que seria a “Escola de Mineira de Violão”:

Como uma “visão” de Minas e dos mineiros apoiada nas imagens da arquitetura colonial, da religiosidade católica e das artes visuais sacras do barroco, a mineiridade formou um dos pilares do trabalho de Toninho Horta [...]. Ao “selecionar” materiais historicamente consagrados para compor a trama imagética, verbal e musical do LP *Diamond land* (1988), Toninho deu os primeiros passos no mercado do jazz dos EUA enfatizando elementos da identidade regional mineira, o que lançou as bases para o desenvolvimento do violão mineiro no futuro.

## Som Orquestral

A busca de Horta pelo empenho em se aproximar da sonoridade orquestral, tido como elemento representativo da “Escola de Violão Mineira”, contribuiu para que o músico expandisse seu repertório de possibilidades harmônicas, tendo em vista a extensão dos acordes:

Eu comecei a fazer experiências. Aí comecei a ampliar. [...] Vou pegar essa sétima maior ou, essa nota aqui, e vou botar ela oitava acima. Aí achava um jeito. Foi assim que eu fui descobrindo. E eu adorava piano também. Adorava o Bud Powell, aqueles caras do jazz antigo, Oscar Peterson. Os brasileiros também. Na época o Luizinho Eça era o maior ídolo brasileiro do piano. [...] Eu só tive o meu piano aos 27 anos [...]. Então falei assim: eu tenho que melhorar, eu tenho que ampliar o som do meu instrumento (VIOLÕES DE MINAS, 2007, 41:37).

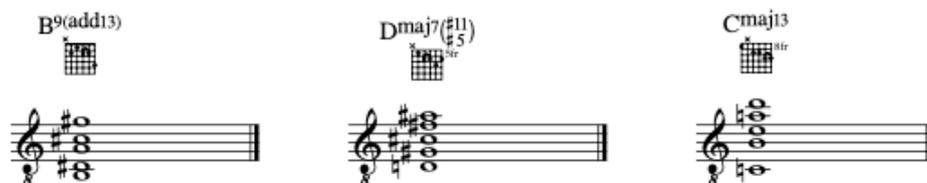
Para o Lovisi (2017, p. 201), o envolvimento de Horta com a ampliação do som do instrumento permitiu ao músico mineiro se “aprimorar na utilização de recursos violonísticos, como os acordes mesclando cordas presas e soltas, *scordaturas* e formulações de arpejos.” Nesse processo, Horta construiu um repertório vasto de arquétipos acordais, do qual se destaca a utilização de pestanas<sup>28</sup> não convencionais, com o uso dos dedos 2 (médio), 3 (anelar) e 4 (mínimo).

Em relação a esse artifício, apresentamos três exemplos (Figura 3). No primeiro, extraído da pesquisa de Carmo (2019, p. 35), podemos observar o uso de uma pestana com o dedo 3, encontrada na performance de Horta na canção *Dreaming About my First Love*. O segundo e o terceiro exemplos, extraídos da pesquisa de Nicodemo (2009), contemplam o uso de uma pestana com os dedos 2 e 3, respectivamente. O segundo exemplo se refere à gravação de *Pedra da Lua* (Toninho Horta), do disco *Terra dos Pássaros* (Toninho Horta, 1980), enquanto o terceiro se refere a gravações de Horta das canções *O Amor Em Paz* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), presente no disco *Once I Loved* (Toninho Horta, 1992) (NICODEMO, 2009).

**Figura 3** - Exemplos de pestanas utilizados por Horta

---

<sup>28</sup> Técnica empregada em instrumentos de cordas trasteados, na qual geralmente se usa o dedo indicador para prender todas ou várias cordas simultaneamente.



Fonte: Carmo (2019, p. 35) e Nicodemo (2009, p. 132-133).

## Concepção Harmônica

Além dos elementos supracitados, outras escolhas estéticas-musicais que influem sobre o parâmetro musical da harmonia tornaram-se representativas das performances de Horta ao longo de sua carreira. Nicodemo aborda de forma precisa e minuciosa procedimentos recorrentes executados por Horta ao violão e à guitarra nas performances do músico e destaca que Horta “explorou possibilidades do violão, através de experimentações harmônicas e técnicas que resultaram em caminhos particulares que caracterizam seu estilo.” Nesse processo, tornaram-se representativos das práticas musicais de Horta “o uso constante de cordas soltas, o emprego de arpejos, o uso predominante de acordes com cinco ou seis vozes, a condução de vozes e o emprego menos frequente da mudança de afinação de cordas” (2009, p. 127-128). A maioria dos exemplos destacados pela pesquisadora para esclarecer e descrever tais procedimentos se refere a trechos em que Toninho atua ao violão, principalmente nos casos que envolvem acordes de ampla tessitura e com cordas soltas.

As considerações de Nicodemo (2009) vão ao encontro das observações de Carmo (2019), que destaca os procedimentos harmônicos apresentados em performances de Horta, evidenciando a utilização de recursos orquestrais e a complexidade harmônica envolvida na utilização de poliacordes<sup>29</sup>, estruturas acordais e acordes em *clusters*. Para exemplificar um desses recursos harmônicos, destacamos a utilização por parte de Horta do acorde não usual E7M(#9/#11), seguido do acorde E7(#9#11). Nicodemo (2009) e Carmo (2019) identificam esse acorde representativo da concepção harmônica de Horta na composição de *Pedra da Lua*.

Correntemente, a extensão #9 é utilizada em acordes que possuem em sua

<sup>29</sup> Carmo (2019, p. 44) destaca que não existe um consenso a respeito do conceito e maneira de representar os poliacordes, mas considera-os com estruturas de sobreposição de acordes e aponta que estes podem apresentar estrutura “simples, quando tem apenas uma nota na região grave do acorde, ou composta, quando tem duas ou mais notas nessa região, também denominada estrutura inferior.”

estrutura a 7ª menor, porém, Toninho faz uso dessa extensão inicialmente no acorde com a 7ª maior. Carmo (2019) destaca ainda que, ao movimentar uma mesma estrutura acordal<sup>30</sup> em diferentes lugares do braço do instrumento, mantendo uma relação intervalar fixa ou diatônica, Horta gera acordes com funções distintas. No trecho transcrito abaixo, é possível verificar esse procedimento nos quatro primeiros compassos da parte A da canção *Pedra da Lua*, presente no disco *Terra dos Pássaros* (1980), além da utilização do acorde não usual Emaj7(#9) nos compassos 1-4. Destacamos em azul e vermelho duas estruturas acordais encontradas nesse trecho (Exemplo 8):

**Exemplo 8** - Trecho da execução de Horta ao violão na canção *Pedra da Lua* (0' – 0'18'') (HORTA, 1980)

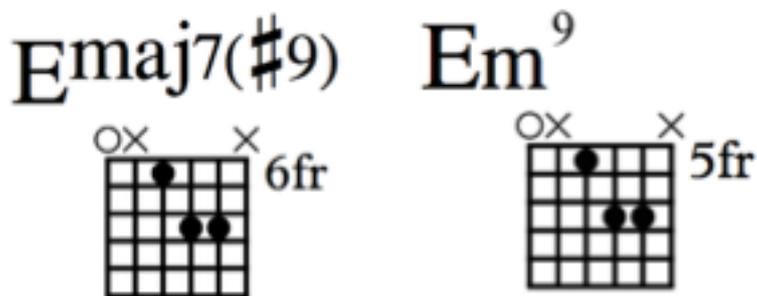
The image displays a musical score for guitar in 2/4 time, key of E major. The first system shows four measures of music. The second system shows four measures of music. The chords are: Emaj7(#9), E7(#9), A13(sus4), and A13. The Emaj7(#9) and E7(#9) chords are highlighted with blue and red boxes respectively, and the A13(sus4) and A13 chords are also highlighted with blue and red boxes respectively.

Fonte: Elaborado pelo autor.

O acorde inicial do movimento harmônico descrito acima é destacado por Gobbo Junior (2020) ao analisar a canção *Beijo Partido*. No entanto, nessa composição, com exceção da nota Mi, tocada na sexta corda solta do violão, Toninho faz uso da mesma estrutura intervalar nas notas agudas do acorde, movimentando a mesma meio tom abaixo, gerando o acorde Em9. Gobbo Junior (2020) destaca ainda que o acorde Emaj7(#9#11) pode ser entendido como uma sobreposição das tríades maiores de E e Eb. Vale destacar que, para se realizar esse paralelismo ao violão, basta deslocar a mesma fôrma do acorde uma casa para trás no braço do instrumento, como se pode observar nos diagramas abaixo (Figura 4):

<sup>30</sup> “Estrutura constante significa que as estruturas dos *voicings* – ou estruturas verticais intervalares de dois *voicings* – são a mesma (constantes), enquanto as notas são diferentes (transpostas).” (CROOK, 1995, p. 39, tradução nossa).

**Figura 4** - Estruturas acordais encontradas em *Beijo Partido*



Fonte: Elaborado pelo autor

Entendemos que o procedimento harmônico destacado acima, corrobora a possibilidade da reconhecida influência de Jobim sobre a música de Horta. Em *Blusa Vermelha* e *Batidinha*, do compositor carioca, encontramos o acorde maior com a 7ª maior com a adição da extensão 9ª aumentada (Exemplos 9 e 10):

**Exemplo 9** - Trecho de *Blusa Vermelha*

Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim (s. d.(a), *on-line*).

**Exemplo 10** - Trecho de *Batidinha*

*Moderato* E maj7(9) D#7(#9) D#maj7(#9) D#7(#9)

E<sup>9</sup> E maj7(<sup>9</sup>) C#7(#9) C#maj7(#9) C#7(#9) C#6(#9)

Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim (s. d.(b), *on-line*).

As influências de outros músicos e gêneros musicais sobre a música de Toninho transcendem o universo da bossa nova. Poderíamos ainda apontar a influência da música barroca e dos tambores de Minas, entre outros. Alguns desses pontos serão abordados ao longo desta pesquisa, no entanto, explorá-los em sua totalidade extrapola as possibilidades desta dissertação. O depoimento do violonista Fabio Zanon ressalta de forma precisa a dimensão do que representa a música de Toninho Horta:

[...] é uma música reconhecivelmente brasileira, mas não é fundamentada nem sobre o choro nem sobre o samba. Usa instrumentos elétricos por influência do rock, mas não soa como rock. É forte em ritmos assimétricos, mas não é dançante. Sua harmonia é dissonante, mas não soa como bossa nova. Usa empréstimos modais, mas não é regionalista. Seus arranjos não são comentários à melodia, são ambientações experimentais, mas não soam vagos nem inacabados. Eu tenho um palpite: esta música foi batizada nas igrejas barrocas e tem a marca da introspecção e da solenidade da música sacra mineira, mas os padrinhos foram os moçambiques e caiapós das minas africanas (VIOLÃO COM FÁBIO ZANON, 2010, *on-line*).

No terceiro capítulo desta dissertação, diagnosticaremos o uso desses e de outros elementos estruturais de forma mais detalhada, considerando a possibilidade de estes já estarem presentes em um momento cronologicamente anterior ao do lançamento do primeiro disco autoral de Toninho Horta (*Terra dos Pássaros*, 1980). Entretanto, ainda que de forma resumida diante de extensa discografia que envolve a carreira desse músico e de seu universo de escolhas criativas, os exemplos acima demonstram um elevado domínio técnico em relação ao violão e à guitarra elétrica, corroborando a ideia de que, ao longo de sua carreira, Horta desenvolveu um estilo

reconhecível, que passou a ser almejado por outros músicos tanto em relação ao violão quanto à guitarra elétrica. Juarez Moreira, músico mineiro que participou de gravações ao lado de Horta, reconhece este fato:

É muito difícil ser fiel a dois senhores. Toninho tem estilo e originalidade tanto na guitarra elétrica como no violão. São poucos os músicos que conheço que transitam de um para o outro e que têm um som próprio e original, rapidamente identificado (MOREIRA apud HORTA, 2017, p. 20).

### 2.3 A canção: bossa nova, festivais, parcerias e Milton Nascimento

Conforme já mencionado, a primeira composição de Horta revela influência da bossa nova e suas performances são recheadas de recursos técnicos que corroboram essa relação. Entretanto, tal associação extrapola o universo das competências violonísticas e do conhecimento harmônico. Na primeira composição de Horta, *Barquinho Vem*, cuja letra é de sua irmã Gilda Horta, é perceptível a referência a elementos praianos, que são temas bossanovísticos recorrentes:

[...] Vem meu barquinho vem  
Vem me buscar  
Quero ir com você para o imenso mar

O fato de Horta ser um músico frequentemente associado à música instrumental, porém comprometido com a adição de letras às suas composições, também revela a influência da bossa nova sobre sua música, como ele mesmo reconhece:

Com o advento da bossa nova, não era conceitual a gente tocar músicas daquele estilo leve e gostoso sem ouvir e cantar a letra. [...] Por causa dessa influência, uma grande parte dos compositores de tradição instrumental passou a colocar letras nos temas e dividir, assim, a responsabilidade com os novos parceiros. Era também uma forma de divulgar melhor o rabanço, e foi nessa fase que comecei a criar melodias que logo se tornaram canções, ao enriquecê-las com letras de autoria própria ou de amigos e poetas (HORTA, 2017, p. 36).

A segunda composição de Horta, *Flor que Cheira a Saudade*, cuja letra também é atribuída à Gilda Horta, foi composta quando o músico tinha 14 anos de idade e, semelhantemente à primeira composição supracitada, revela uma temática romântica também recorrente na bossa nova. Nessa parceria, novamente estão

presentes elementos estruturais que apontam para a influência do gênero em questão sobre a música de Horta. Como se verifica na transcrição abaixo, nos trechos assinalados, a melodia repousa sobre extensões dos acordes. No primeiro acorde destacado, a nota Sol representa a 9ª maior em relação ao acorde F13. No segundo acorde, a nota Lá<sup>b</sup> representa a 9ª menor em relação ao acorde G7(#5) e a nota Fá# representa a 13ª maior em relação ao acorde A7. Esse é um recurso amplamente utilizado por compositores bossanovísticos, a exemplo da canção *Desafinado* (Tom Jobim e Newton Mendonça), representativa do gênero (Exemplo 12). Nesse trecho, destacamos a nota Dó# que representa a 11ª aumentada do acorde G7, e a nota Mib, que representa a 9ª menor do acorde D7 (Exemplo 11):

**Exemplo 11** - Trecho da composição *Flor que Cheira a Saudade*

Musical score for Exemplo 11, showing two staves of music in 4/4 time. The first staff contains measures 1-4 with chords Cm<sup>9</sup>, F13, Dm<sup>7</sup>, G7(#5), and Cm<sup>7</sup>. The second staff contains measures 5-8 with chords F13, B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>6, Em<sup>7</sup>, and A13. The notes G<sup>4</sup> in the first staff and F#<sup>4</sup> in the second staff are highlighted with boxes.

Fonte: Elaborado pelo autor.

**Exemplo 12** - Trecho da composição *Desafinado*.

Musical score for Exemplo 12, showing two staves of music in 2/4 time. The first staff contains measures 1-4 with chords Fmaj<sup>7</sup> and G7(#11). The second staff contains measures 5-8 with chords Gm<sup>7</sup>, C<sup>9</sup>, Am<sup>7</sup>(b5), and D7(b9). The notes G#<sup>4</sup> in the first staff and D#<sup>4</sup> in the second staff are highlighted with boxes.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A canção *Flor que Cheira a Saudade* representa um marco importante na carreira de Toninho Horta por ser sua primeira composição gravada na época por Aécio Flávio e seu conjunto no álbum *O Melhor da Noite*, lançado pelo selo *London* em 1964, do qual participaram também Paulo Horta e o cantor Márcio José, entre outros (HORTA, 2017).

Thais Nicodemo (2009) destaca que a proximidade com temáticas da bossa

nova revela ainda uma despreocupação de Horta em relação a questões políticas que permeavam a música popular brasileira de intensa repressão por parte do governo militar.

Ao tratar de marcos importantes em sua carreira, Horta constantemente se refere a um evento que também envolve a bossa nova. Em 1965, Vinícius de Moraes, esteve em Belo Horizonte e, no dia seguinte a uma apresentação acompanhado do músico Tavito, Toninho foi chamado para substituir o músico acompanhador que não havia aparecido para uma apresentação na Faculdade de Direito, na praça Afonso Arinos, em Belo Horizonte:

Não sei se o Tavito não acordou, mas alguém me perguntou:  
 - Toninho, você está aí com seu violão? O Vinícius está preocupado porque o violonista dele não vem.  
 Eu fui pegar o violão e o Vinícius me falou:  
 - Moleque, toca alguma coisa.  
 Toquei *Chega de Saudade, Meditação*, as músicas do Tom e ele disse:  
 - Já vi que você sabe, vamos cantar tudo.  
 Ele deu a palestra, ia falando e cantando, durou umas duas horas. No dia seguinte os jornais deram a matéria, com várias fotos, eu do lado do Vinícius, foi a minha glória! (HORTA apud CAMPOS, 2010, p. 40).

A relação marcante de Horta com a bossa nova o acompanha não só no início, mas em todo o decorrer de sua carreira. Em 1995, em parceria com a cantora Joyce, Horta lançou o álbum *Sem Você*, no qual registrou algumas das composições mais conhecidas de Jobim. Em 1998, em homenagem ao compositor, gravou o disco *From Ton to Tom*. Além disso, a convite do compositor Paulo Moura, Horta participou com Jobim do espetáculo de divulgação do LP *Elis e Tom* lançado no mesmo ano, em um hotel no Rio de Janeiro em 1974 (CAMPOS, 2010). Em seu *songbook*, lançado em 2017, Horta selecionou 108 músicas representativas de sua carreira, das quais 15 são por ele rotuladas como pertencentes à bossa nova (HORTA, 2017).

A composição de duas outras canções proporcionou a Toninho a oportunidade de participar de um evento que lhe trouxe grande visibilidade em nível nacional: o II Festival Internacional da Canção, realizado no Rio de Janeiro em 1967. *Maria Madrugada* e *Nem é Carnaval*, feitas em parceria com Júnia Horta e Márcio Borges, respectivamente, foram classificadas para o festival. Apesar de não ter sido classificado para a final do evento, a participação de Horta lhe possibilitou o contato com cancionistas importantes da música popular brasileira, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Edu Lobo. No mesmo período, Horta participou de outros festivais,

como o festival do Sindicato dos Músicos de Belo Horizonte, em 1966, acompanhando a cantora Malu Balona, e o Festival Estudantil da Canção, em 1969, com as canções *Canto de Desalento* e *Yarabela*, interpretadas pela cantora Joyce, com acompanhamento do percussionista Naná Vasconcelos (CAMPOS, 2010).

As composições destacadas acima revelam a presença de parcerias no processo de criação das letras das canções as quais constituem a maior parte do repertório de Toninho. Em seu processo de criação, Horta reconhece que a maioria de suas composições foi feita inicialmente sem letra e destaca, nesse processo, as parcerias com sua irmã Gilda Horta e sua prima Júnia Horta no início de sua carreira; com Rubens Theo e Arnaldo Pereira durante a adolescência; e posteriormente, com Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos, ligados ao *Clube da Esquina*<sup>31</sup>. Entretanto, as letras de algumas canções de Horta foram de autoria do próprio músico, como é o caso de *Beijo Partido*, *Pedra da Lua*, *Saguin* e *Minha Casa*. Horta reconhece que suas letras geralmente tratam de temas de caráter romântico (HORTA, 2017).

As parcerias no processo de criação de Toninho, no entanto, extrapolam o universo de criação das letras. Ao longo de sua carreira, Horta se envolveu com compositores, arranjadores, produtores e outros músicos que foram fortemente influenciados por sua música e contribuíram para a construção de sua carreira. É o caso do compositor e intérprete mineiro Milton Nascimento, com quem Toninho participou da gravação do disco *Clube da Esquina*, em 1972. Estabelecido em 1962 na cidade de Belo Horizonte, Milton Nascimento veio a conhecer Toninho quando este tinha aproximadamente 16 anos, novamente por intermédio de seu irmão, Paulo Horta. O encontro ocorreu em um evento organizado por suas irmãs em sua residência. Bituca, como era chamado Milton, ia constantemente à residência dos Horta e, em 1966, criou uma letra para uma composição de Horta, originando a canção *Segue em Paz* (CAMPOS, 2010).

Ainda na década de 1960, mais precisamente em 1969, Milton Nascimento gravou em seu LP homônimo a composição de Horta e Fernando Brant, *Aqui, Oh!* com a participação de Toninho ao violão e no vocal. No ano seguinte, acompanhado do grupo *Som Imaginário*, do qual faziam parte os músicos Wagner Tiso, Zé Rodrix,

---

<sup>31</sup> A importância do *Clube da Esquina* na construção da carreira do músico Toninho Horta será abordada no tópico 2.4 desta pesquisa.

Tavito, Frederyko, Luiz Alves e Betinho, Nascimento gravou o LP *Milton*, que contém a canção *Durango Kid*, outra parceria de Horta e Brant. Nesta, a bossa nova deixa de ser a referência estética, cedendo lugar a estruturas harmônicas e rítmicas mais representativas do *rock* (NICODEMO, 2009).

Em 1975, Toninho participou da gravação do disco de Milton Nascimento, *Minas*, no qual fora gravada a já citada canção *Beijo Partido*. Na ocasião, a composição de Horta teve grande repercussão e amplo alcance na voz de Milton Nascimento, tornando-se parte da trilha sonora da novela *Pecado Capital*, exibida pela Rede Globo em 1975 e 1976 (CAMPOS, 2010).

Outro disco de Milton Nascimento que também contou com a participação de Horta foi *Geraes*, lançado em 1976. No mesmo ano, a convite da cantora Flora Purim, Toninho foi aos Estados Unidos pela primeira vez para participar em Los Angeles da gravação de um LP ao lado do músico Aírto Moreira. Uma matéria do Jornal do Brasil sobre essa viagem evidencia como o músico já se destacava no Brasil, porém com reconhecimento tardio:

E enquanto grava o LP de Flora Purim - foi lá para isso - Toninho, saibam todos, estréia em disco, como não poderia deixar de ser, nos EUA. No Brasil, só agora descobriram o seu talento, e o disco individual ainda não veio (JORNAL DO BRASIL, 12/11/1976).

O disco a que a matéria citada faz referência é o LP *Terra dos Pássaros*, que seria lançado pela EMI/Odeon apenas em 1980, após ter sido gravado de forma independente. Na viagem aos Estados Unidos, Horta participou da gravação do disco *Milton* de Milton Nascimento. Ao fim da gravação, Milton cedeu a Toninho as horas de estúdio que ainda restavam para que este pudesse dar início às gravações de seu disco ao lado dos músicos Aírto Moreira, Raul de Souza, Novelli, Robertinho Silva, Hugo Fattoruso e Laudie de Oliveira. Nesse disco, que também contou com a participação de músicos da Orquestra Sinfônica de Campinas, estão presentes algumas das composições mais representativas da carreira de Toninho Horta, como a já citada *Beijo Partido*, *Valsa Mineira*, feita em parceria com Ronaldo Bastos, *Dona Olímpia*, as baladas *pop*, feitas em parceria com Fernando Brant, *Diana* e *Céu de Brasília*.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Utilizamos como referência para a classificação de gêneros as classificações feitas pelo próprio compositor em seu *songbook* (HORTA, 2017).

## 2.4 Coletivo Autoral: *sideman* e o Clube da Esquina

No capítulo anterior, quando tratamos dos pioneiros na utilização da guitarra elétrica na música popular urbana no Brasil, evidenciamos a recorrente utilização desse instrumento musical na execução do acompanhamento. Essa função, executada pelos primeiros guitarristas brasileiros, não lhes foi exclusiva. A partir da década de 1960, guitarristas que se tornaram representativos na música brasileira atuaram como músicos acompanhadores em discos majoritariamente de canções, como é o caso do já citado músico Hélio Delmiro. Estabelecido como músico representativo da música brasileira instrumental, esse guitarrista participou como músico acompanhador em alguns dos discos mais importantes da história da música brasileira, como *Elis e Tom* de Elis Regina e Antônio Carlos Jobim, lançado em 1974 pela Phonogram/Phillips.

O termo *sideman* geralmente é utilizado como referência a músicos que executam a função de acompanhamento em grupos constituídos por um solista principal. Esse conceito inicialmente era utilizado como referência ao músico que tocava em grupos de *jazz* e não era solista ou músico convidado. Porém, segundo o pesquisador Jether Garotti Junior (2007, p. 7), o termo vai além dessa definição, referindo-se a um músico capaz de perceber sua atuação no meio e que tem como característica seu comportamento musical “aliado à sua bagagem, criatividade e disponibilidade.” Portanto, entende-se que, dentro dessa função, existe a possibilidade do músico não se limitar a tocar aquilo que lhe é solicitado, mas de contribuir de maneira criativa para a produção da qual participa.

Conforme já exposto, a década de 1970 representou um período de crescimento e consolidação da indústria fonográfica no Brasil, o que estimulou sua reestruturação, culminando na especialização das funções no setor (ZAN, 2001). Nesse cenário de especialização, Toninho Horta se consolidou como músico acompanhador, ou *sideman*, despontando em diversos discos representativos da música popular brasileira.

Na década anterior, mais precisamente em 1968, a canção *Litoral*, feita em parceria com Ronaldo Bastos, foi gravada no disco da cantora Joyce, com o acompanhamento de Toninho ao violão. Essa foi a primeira gravação de Horta no Rio de Janeiro. A partir de então, o músico passou a ser constantemente requisitado para acompanhar cantores em gravações. Entre esses, podemos citar Nana Caymmi, Sueli

Costa, Dominginhos, Leila Pinheiro, Leny Andrade, Maria Bethânia, Gal Costa, Edu Lobo, Dory Caymmi, Taiguara, além da já mencionada participação nos discos de João Bosco.

Outro episódio marcante na carreira de Horta ocorreu em 1970. A convite do músico Nelson Angelo, com quem viria a participar do grupo *A Tribo*, conforme já exposto, Toninho acompanhou a cantora Elis Regina e participou das gravações do disco *Ela* da cantora (HORTA, 2017). Elis o convidou para a gravação de outro disco, mas recebeu uma resposta negativa:

A Elis Regina me ligou e falou: - Tô indo aí falar com você. Ela foi na minha casa com o César [Camargo Mariano] me convidar pra tocar com ela. Eu falei que ia ficar com o Milton, eu me sentia mais em casa, ia ter uma temporada de disco ao vivo – que foi o Milagre dos Peixes. Mas ela não ficou nada satisfeita. Aí ela chamou no meu lugar o Hélio Delmiro que, junto com Paulo Braga, Luizão Maia e o César, formaram um quarteto. Depois que se apresentou com o Tom Jobim, no histórico show *Elis & Tom*, esse novo grupo da Elis ficou famoso (HORTA apud CAMPOS, 2010, p. 40).

Em sua tese de doutorado, *Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na Música Popular*, o pesquisador Hermilson Garcia do Nascimento reflete acerca da “justaposição de vários atos de criação entre a obra primeira e sua forma comunicada ao público”, processo que chama de Coletivo Autoral. Com o objetivo de evidenciar possibilidades de colaboração criativa no curso do surgimento de uma obra musical, o autor toma como exemplo a canção *Trem azul*, de Lô Borges e Ronaldo Bastos. Ronaldo colocou a letra sobre a melodia e harmonia a partir de um registro em fita cassete, mas a parceria não configura uma “solidude poética”. Beto Guedes e Toninho Horta contribuíram para a concepção final do enunciado, apresentado em sua primeira versão no disco *Clube da Esquina* (1972), “pois é deles a sequência harmônica da introdução, sobre a qual Toninho Horta faz suas intervenções à guitarra”, bem como um solo mais adiante. Antonio Carlos Jobim gravou *O Trem Azul* duas vezes, em 1989 e 1994, e em ambas faz referência ao solo de guitarra de Toninho Horta, o que evidencia a incorporação dessas contribuições criativas à composição (NASCIMENTO, 2011, p. 27-28)). Essa colaboração coletiva ocorre na música popular brasileira, não apenas na parceria entre letrista e compositor, seja este criador apenas da linha melódica ou também da harmonia, mas também em outras esferas dessa rede de contribuições, que passa pelas diversas figuras envolvidas, do arranjador aos instrumentistas.

O disco em que está inserida a canção *Trem Azul* levou o nome de *Clube da Esquina* como uma referência a um grupo de músicos que, reunidos por Milton Nascimento, produziram um repertório de canções de extrema importância na história da música popular brasileira, representando com precisão a ideia de Coletivo Autoral. Esse trabalho, idealizado ao longo de uma temporada em uma casa na praia de Piratininga (Niterói, RJ), resultou de um processo de criação coletiva em que os integrantes tiveram a oportunidade de compor, ensaiar e arranjar até a gravação final nos estúdios da gravadora EMI-Odeon. Apesar do disco ser atribuído a Lô Borges e Milton Nascimento, os demais participantes também contribuíram abundantemente. Nesse álbum, Toninho Horta atua não apenas como guitarrista e violonista, mas também como percussionista, contrabaixista, além de cantar no coro de algumas das canções. O depoimento de Horta descreve com precisão o processo de criação coletiva no disco *Clube da Esquina*:

Mas o interessante da gravação acho que a coisa mais característica que eu acho da gravação que foi, foi a liberdade que todo mundo tinha. Porque o Wagner já era considerado o grande maestro da turma, a mãe dele era pianista clássica, tudo. [...] E aí a gente quer dizer, o Wagner era a pessoa que ele queria organizar o trabalho, ia fazer assim o contexto final, assim aquele retoque final para todos os arranjos e orquestrações, tudo foi o Wagner. Mas eu participei muito daquela coisa de base, entendeu? Aqueles arranjos de base. Então, por exemplo, chegava o Milton de manhã, falou: “Olha, a música é essa.” Aí vê quem “tava” ali na hora assim. Aí, de repente, quem acordava cedo estava ali, quem acordava tarde não estava ali (Risos) Ficava cansado. Então o pessoal que estava ali, então vamos lá passar uma música, e tal. E gente: “Não!” Um dava ideia aqui, outro dava ideia ali, daí a pouco a música estava pronta e tal (MUSEU DA PESSOA, 2004, *on-line*).

Para Thais Nicodemo (2009), esse senso coletivo presente na produção do disco *Clube da Esquina* revela ainda uma inadequação ao modelo mercadológico de produtividade vigente nos anos 1970.

Apesar da representatividade adquirida na história da música popular brasileira pelos músicos associados ao *Clube da Esquina*, a atuação de músicos mineiros relacionados a esse movimento e à figura do compositor e intérprete Milton Nascimento já era notória em um período cronologicamente anterior ao lançamento desse álbum em 1972. A partir da participação de Milton no Festival Internacional da Canção, em 1967, com *Travessia*, feita em parceria com Fernando Brant, os músicos mineiros alcançaram representatividade em produções fonográficas da música popular brasileira, como se pode observar em outro trecho da matéria publicada no

Correio da Manhã, em 1970:

Nelsinho Ângelo (Quatro Luas, gravada por Milton), compositor, violonista, de partida agora com a Sagrada Família - o conjunto que o Luizinho Eça armou para o México; Tavito, violonista da pesadíssima e compositor, homem que tira um som inédito do violão, santa alma sob todos os aspectos; Fernando Brant, Márcio Borges (mineiros mesmo) e Ronaldo Bastos (cariomineiro, dono de uma fabulosa calça vermelha), parceiros de Milton, letristas com uma concepção completamente nova; Toninho Horta, o príncipe submarino, compositor e violonista, que acompanhou Milton no show que ele fez aqui no opinião; Gilda Horta, irmã de Toninho, cantor de milhares de oitavas; Lô Borges, compositor de quem vocês vão ouvir em breve o Equatorial, na voz de Beth Carvalho e num arranjo do sensacional maestro Maurício (alô maestro!) Mendonça; e por aí fora. Pois que bem-vindos seja. E como diziam Danilo Caymmi e Ronaldo Bastos numa música para Tavito: “Ele ainda por aí carregando um coração mineiro.” Falou e disse (CORREIO DA MANHÃ, 03/02/1970).

Em 1973, a gravadora EMI/Odeon decidiu lançar um disco com quatro compositores ligados ao *Clube da Esquina*: Toninho Horta, Guedes, Danilo Caymmi e Novelli. Nesse trabalho, constam as seguintes composições de Horta: *Meu Canário Vizinho Azul* e *Manuel Audaz*, feita em parceria com Fernando Brant. Participaram desse disco outros músicos ligados ao *Clube da Esquina*, dos quais podemos citar Flávio Venturini, Frederiko, Maurício Maestro, Lena Horta e Robertinho Silva (NICODEMO, 2009). Toninho atua como violonista e guitarrista, além de atuar como vocalista na faixa *Meu Canário Vizinho Azul* (DISCOS DO BRASIL, s. d. *on-line*) e tocar percussão na faixa *Caso Você Queira Saber*. Apesar de ter atuado como vocalista em diversas situações em sua carreira, Horta prioriza sua atuação como compositor e instrumentista: “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” (HORTA apud GOMES; CARRILHO, 2007, *on-line*).

Thais Nicodemo (2009) destaca ainda que Toninho Horta, ao longo de sua carreira, equiparou sua atuação como compositor à de instrumentista, o que evidencia sua versatilidade como músico. Possivelmente, esse componente de sua atuação já era manifesto no início dos anos 1970, uma vez que muitos cantores requisitavam as canções de Horta para o repertório de seus discos, além de sua participação como músico acompanhador. Verifica-se que, apesar da especificidade característica do processo de produção fonográfica, a atuação de Toninho Horta extrapola as fronteiras de uma única função.

Embora caracterizado por uma atuação multifacetada, Horta tinha certa dificuldade em desenvolver um trabalho totalmente autoral. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, em 1976, o jornalista e crítico musical Tarick de Souza destaca que Toninho não desmerecia a sua atuação no trabalho de outros artistas, mas buscava seu espaço como artista solo:

Toninho Horta encontra-se dividido. Queria mesmo viajar, sair de onde “entra ano e sai ano, não acontece muita coisa”, ou de onde se sente “sobrecarregado, com a insatisfação geral”. Enfim, “mudar a cabeça”, “viver outra sociedade”. Por outro lado, queria ficar integrando o *Som Imaginário* em sua carreira a solo (“não houve briga com Milton Nascimento, foi só pro pessoal se soltar mais mesmo”). E ainda: depois de quase 10 anos “de trabalho pros outros, uma medida de segurança, de sobrevivência”, cansado de ver a quantidade de músicas compostas “murchando igual menino mal-criado”, Toninho ia gravar seu disco solo no Brasil. Tem até duas propostas de gravadoras diferentes e podia escolher condições, mas acabou em Los Angeles mesmo (*JORNAL DO BRASIL*, 1976).

O que se sucedeu após a ida de Toninho aos Estados Unidos, no entanto, não foi o desfecho esperado. Conforme já exposto, em 1976, com a colaboração de Milton Nascimento e sem o apoio inicial de uma gravadora, Toninho deu início à gravação de seu disco *Terra dos Pássaros*, que tardaria a ser lançado. Esse fato denuncia a dificuldade enfrentada por um músico associado a funções que não a de intérprete principal para se inserir na indústria fonográfica, apesar de sua intensa atuação em discos representativos da música popular brasileira nos anos 1970.

Outros músicos encontravam essa mesma dificuldade. Para Nicodemo (2009), isso pode ser explicado pelo novo perfil de gestão empresarial consolidado na época, com o desenvolvimento da indústria fonográfica, adversa a correr riscos com o lançamento de artistas ainda não estabelecidos. Se, por um lado, a reestruturação da indústria fonográfica acompanhada de uma maior profissionalização favoreceu a atuação de Horta como músico acompanhador nos anos 1970, por outro, protelou sua inserção no mercado como artista solo.

Ao mesmo tempo que Toninho Horta encontrou dificuldades para efetivar a produção completa de seu disco *Terra dos Pássaros*, João Bosco que também atuava como cancionista e violonista, conforme já exposto, era inserido na indústria fonográfica na década de 1970, principalmente a partir do lançamento de seu segundo disco, *Caça à Raposa*, em 1975, pela RCA/Victor. Possivelmente, essa desigualdade está relacionada ao fato de João Bosco atuar como intérprete de suas canções desde

o início de sua carreira, enquanto Horta, apesar de cancionista, adquiriu amplo reconhecimento como instrumentista.

## 2.5 A música instrumental

Além da atuação de Toninho Horta como cancionista e músico acompanhador, é notória sua atuação no segmento da música instrumental. Em seu primeiro disco como artista solo, o *Terra dos Pássaros*, a maioria das canções é interpretada por ele e nas faixas *Dona Olímpia* e *Aquelas Coisas*, o músico já faz uso do vocalize, um procedimento vocal sem texto verbal, mas composto por sílabas ou vogais para cantar melodias. Essa técnica é constantemente usada por Horta ao longo de sua carreira e pode ser notada nos fonogramas *Luiza* – presente em seu disco *Diamond Land* –, *Gerswhin* e *Yarabela*, gravadas no disco *Moonstone* de Horta, entre outros (NICODEMO, 2009).

Ao longo de sua carreira, Horta lançou álbuns dedicados quase que exclusivamente à música instrumental, como o já comentado *Diamond Land* (1988), *Moonstone* (1989), *Once I Loved* (1992), *Foot on The Road* (1994), *Belo* e *Horizonte* (2017). Além desses trabalhos como artista principal, atuou em diversos discos de outros artistas representativos desse mesmo seguimento, como *Música Popular Brasileira Contemporânea* (1978) de Nivaldo Ornelas, *Promisses of The Sun* (1976) de Airto Moreira e o disco homônimo de Wagner Tiso (1978).

Ao refletir sobre seu desenvolvimento como instrumentista, Horta reconhece a influência de outros músicos do segmento da música instrumental, além da já exposta influência de nomes ligados à bossa nova e ao *Clube da Esquina*. A esse respeito, por diversas vezes, Horta cita o guitarrista de *jazz* norte-americano Wes Montgmomery<sup>33</sup>: “Comprei duas guitarras lá. A Birdland, que foi uma sugestão do Beto Guedes, uma guitarra que o Wes Montgomery, o meu maior ídolo, tocava” (HORTA apud CAMPOS, 2010, p. 75).

Lovisi (2017) salienta que a música instrumental tem importante destaque na carreira de Toninho Horta, de modo que, nos anos 1970, juntamente com Nivaldo

---

<sup>33</sup> John Leslie Montgomery, mas conhecido como Wes Montgomery, nasceu em Indianápolis, nos Estados Unidos, em 1925 e faleceu em 1968. Ao longo de sua carreira como guitarrista de *jazz*, influenciou diversos guitarristas do gênero, como Emily Remler, George Benson, Pat Metheny e Lee Ritenour. Atingiu notável sucesso principalmente com o lançamento de seus discos pela gravadora Verve entre 1964 e 1966 e pela A&M/CTI entre 1967 e 1968 (NEW YORK JAZZ WORKSHOP, s. d.).

Ornelas e Wagner Tiso, Horta foi considerado um dos compositores-instrumentistas mineiros que começaram a se destacar no segmento apontado por Lovisi como Música Popular Brasileira Instrumental.

## CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DOS ACOMPANHAMENTOS

Neste capítulo, apresentamos as análises que realizamos dos acompanhamentos executados pelo músico Toninho Horta nos quatro álbuns de João Bosco já citados. Como introdução à análise, trazemos as referências metodológicas utilizadas e uma justificativa para a sistematização desta etapa.

### 3.1 Metodologia, justificativa e considerações

A escolha dos trechos a serem transcritos e analisados partiu de um processo de escuta pessoal, que permitiu identificar elementos recorrentes e, portanto, representativos dos acompanhamentos executados por Toninho Horta. Para as análises, selecionamos trechos que sugerem uma contribuição colaborativa do guitarrista na discografia analisada, além da construção de significados no processo de comunicação de João Bosco e Aldir Blanc em uma dimensão simbólica.

Ao considerar o fenômeno de comunicação desencadeado pela música popular, o pesquisador Felipe Trotta (2008) considera o reconhecimento de gêneros como o ponto de partida. A partir de uma primeira escuta, dada a multiplicidade de gêneros musicais observados na discografia a ser analisada, percebemos a dificuldade de elencar os elementos executados no acompanhamento que fossem ao encontro dos variados gêneros. No entanto, dentre esses fonogramas, três canções que podem ser identificadas como pertencentes ao gênero samba foram gravadas com uma similaridade de execução por parte do músico mineiro. Diante desse fato, que chamou a atenção durante o processo de escuta, no tópico 3.2 deste capítulo, analisaremos os acompanhamentos executado por Horta nos sambas *De Frente pro Crime*, *Jogador e Gol Anulado*. Essas canções foram selecionadas, visando se diagnosticar de que forma a guitarra elétrica foi utilizada nesse contexto, apesar de atrelada a uma dimensão simbólica que a distanciava da tradição do samba.

A discussão sobre a relevância da escuta no campo da pesquisa em música tem sido aprofundada por diversos pesquisadores. Para Trotta (2008, p. 3), a partir de um processo de escuta, é possível elencar parâmetros sonoros que permitam identificar quais “elementos musicais atuam com maior preponderância na construção e classificação dos gêneros”. O autor chega a essas conclusões amparadas pelas definições de gênero apresentadas pelo musicólogo Franco Fabbri, segundo o

qual um gênero musical é definido como “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente” (FABBRI *apud* TROTTA 2008, p. 2). Apesar de reconhecer que não existe uma hierarquia estabelecida por Fabbri a respeito das várias regras que potencialmente favorecem o reconhecimento dos gêneros musicais, Trotta (2008) considera que ritmo e sonoridade são dois elementos que se destacam na busca por uma classificação de gêneros.

Para Sandroni (2001, p. 14), o ritmo é o elemento que se sobressai no processo de escuta, possibilitando a associação do fonograma escutado a um gênero musical:

[...] quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue aos nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente *deu* o tom.

Em concordância com essa observação, inicialmente apresentamos apontamentos elencados através de um processo de associação, privilegiando questões rítmicas observadas no acompanhamento. Em seguida, como tentativa de elencar parâmetros sonoros estruturais que permitam abarcar a questão da sonoridade, são destacados aspectos melódicos-harmônicos utilizados de forma predominante pelo músico mineiro nos acompanhamentos.

Trotta (2008, p. 9) compreende a sonoridade não apenas como um resultado de parâmetros estruturais reconhecidos na execução de cada instrumentista, mas como o resultado de uma recorrente combinação de timbres que se destacam como fruto de uma instrumentação representativa de uma determinada prática musical somada ao “jeito de tocar (e cantar).” O pesquisador destaca ainda a estratégia utilizada pelo musicólogo Philip Tagg, que envolve analogias com outras músicas no processo de análise. Essa proposta compõe a análise desempenhada ao longo deste capítulo.

Na metodologia proposta em seu livro *Music Meanings*, Tagg (2013) discute o conceito de figura e fundo em uma peça musical e expõe a possibilidade de elementos estruturais considerados secundários serem fundamentais no processo de construção de significados através da música. O mesmo conceito é utilizado por Faniel Lima Júnior (2003) em sua pesquisa sobre a elaboração de arranjos para violão solo em canções populares, através de uma analogia entre as artes visuais e a música:

[...] apesar da citada hierarquia existente entre esses planos, fundo e forma, um não existe sem o outro, ou ainda, não haveria forma sem fundo, assim como não há fundo sem forma. Infere-se, portanto, que o fundo tem o mesmo grau de importância que a forma, justamente por ser fundo [...]  
(LIMA JUNIOR, 2003, p. 142).

Para Tagg (2013), em relação à música popular, existem ainda composições em que os elementos secundários não apenas são significativos no processo de comunicação através da música, mas se tornam representativos da própria composição. Como exemplo, o pesquisador cita as composições *Satisfaction* de Mick Jagger e Keith Richards e *Layla de Eric Clapton* como canções em que os *riffs* de guitarra se tornaram mais emblemáticos do que a linha melódica interpretada pelo vocalista.

Apesar do destaque dado a elementos da estrutura musical no processo de análise, neste trabalho, não buscamos tratar apenas de elementos de estruturação como ritmo e harmonia, mas apresentar também códigos observados que tenham um potencial de significação paramusical. Dessa forma, as contribuições de Tagg (2013) como referência metodológica são de extrema valia. No entanto, nosso objeto de pesquisa não foi submetido à totalidade dessa metodologia, principalmente em relação a conceitos de intersubjetividade.<sup>34</sup> Porém, foi utilizada para análise uma tipologia de signos proposta pelo musicólogo.

A metodologia proposta por Tagg (2013), apoiada na semiótica peirciana<sup>35</sup>, aponta para uma polaridade conceitual entre os níveis poiético e estésico. O termo “poiético” se refere a elementos estruturais dentro do código musical, partindo do ponto de vista de sua construção, enquanto o termo “estésico” “qualifica termos que denotam elementos estruturais, basicamente do ponto de vista do efeito de sua percepção (*estesis*)” (TAGG, 2011 p. 8). Considerando-se esse aspecto, as análises que apresentamos não excluem a observação da estrutura musical, porém buscam encontrar situações em que as escolhas criativas do músico Toninho Horta em um campo simbólico vão ao encontro da temática da canção apresentada na letra e ao

---

<sup>34</sup> Para Tagg, a questão de intersubjetividade diz respeito a um enfoque analítico que envolve um coletivo de participantes no processo de análise (TAGG, 2003).

<sup>35</sup> A semiótica peirciana se refere à teoria de signos proposta por Charles Sanders Peirce, que tem como objeto a investigação de como se constituem os signos na produção de significados e sentidos em qualquer forma de linguagem. Para maior conhecimento do assunto, pesquisar *Semiótica* (PEIRCE, 1999) e *O que é semiótica* (SANTAELLA, 2017).

discurso musical.

A partir da constatação do que Tagg chama de *musemas* (unidade mínimas de expressão musical) em uma obra musical, o pesquisador propõe uma sequência de ações que permitem aclarar consideravelmente o processo comunicativo. Nesta metodologia, que se estabelece principalmente a partir da recepção (*estesis*), sem descartar potenciais significados intencionais dentro da construção da estrutura musical (*poiesis*), como afirma o musicólogo Jean Jacques-Nattiez (2005, p. 30), busca-se integrar as duas dimensões através da observação das “estratégias de criação que originaram [...] estruturas, e as estratégias de percepção por elas desencadeadas [...]”. Assim, Tagg busca dissipar a hierarquia que favorece estudos que privilegiam o ponto de vista estrutural, que se inclinam para o senso de música como linguagem absoluta em detrimento da atribuição de significados no discurso musical. Além desta justificativa, vale ressaltar que, ao tratar da música enquanto concepção, Tagg “não isola a figura do compositor e inclui os demais músicos envolvidos no projeto de publicar a obra, em sua idealização” (NASCIMENTO, 2011, p. 43).

Dentre as principais ações propostas por Tagg (2013), está a associação dos citados *musemas* a uma lista do que o autor chama de *parâmetros de expressão musical*, tratando-se de fatores expressivos determinantes na maneira como a música soa e que devem ser observados diante da possibilidade de estar atrelados a significados paramusicais em potencial. Essas referências compreendem de forma resumida: 1) *aspectos temporais*; 2) *aspectos melódicos*; 3) *aspectos de orquestração*; 4) *aspectos de tonalidade e textura*; 5) *aspectos de dinâmica*; 6) *aspectos acústicos*; 7) *aspectos eletromusicais e mecânicos*<sup>36</sup> (TAGG, 2013).

Em outra etapa, Tagg (2013) sugere que, a partir da observação desses parâmetros e uma vez identificados os *musemas*, seja criado um banco de repertório (MCeO - material de comparação entre objetos) que permita uma comparação entre esse material e os *musemas* destacados (CeO - comparação entre objetos) no objeto de análise (OA). Essa etapa permite uma posterior substituição hipotética dos *musemas* destacados para se aferir a questão da relação entre estes e o OA no processo comunicativo. Feitas essas associações, o autor sugere uma tipologia de signos.

Apresentando de forma resumida a tipologia proposta por Tagg (2013), os

---

<sup>36</sup> No livro *Music Meanings*, Philip Tagg (2013) categoriza essa lista de parâmetros em quatro setores: 1- tempo, andamento e espaço; 2- timbre e densidade; 3- tom e tonalidade; 4 - totalidade.

signos podem compreender *anafonias*, quando se identificam analogias entre o discurso musical e o paramusical; *sinédoques de gênero*, quando a estrutura faz referência a outros gêneros distintos do que caracteriza a peça sob análise; *marcadores de episódio*, que definem o começo ou final de uma parte da música; *indicadores de estilos*, quando recorrentes elementos musicais permitem a classificação de um estilo, entre outros. Essas classificações apresentam ainda subdivisões que abarcam uma vasta gama de possibilidades de cooptação de significados pelo discurso musical (TAGG, 2013).

Na análise apresentada neste trabalho, essa metodologia será utilizada com adaptações que buscam favorecer o diagnóstico do objeto de estudo. Em relação à comparação entre objetos (CeO), serão apontados trechos musicais gravados em períodos cronologicamente anteriores, que permitam uma associação comparativa entre estes e os elementos estruturais observados na análise do acompanhamento executado por Horta. Segundo nosso entendimento, essa adaptação não descaracteriza a metodologia proposta por Tagg (2013), visto que, apesar de não submetermos os *musemas* identificados às sugeridas substituições hipotéticas, buscamos o que o pesquisador propõe ao sugerir essa ação: descartar “palavras como uma metalinguagem e as substituir por outra música” (TAGG, 2003, p. 21). Entendemos que através desse processo comparativo será possível evidenciar influências que outros músicos tiveram sob Horta.

A tipologia de signos proposta por Tagg (2013) será utilizada para classificar de que maneira o acompanhamento executado por Horta vai ao encontro do texto verbal proposto na letra das canções. Nessa busca por diagnosticar a construção de sentidos em uma canção, atentando para a questão do acompanhamento, não se exclui a questão da intersubjetividade, posto que será mantido, no tópico 3.5 deste capítulo, um diálogo com as pesquisas que trabalham de forma mais específica com a questão da temática proposta nas letras.

Modelos metodológicos que absorvem da semiótica ferramentas para análise da música popular brasileira, mais especificamente da canção, têm sido aplicados nos últimos anos. A esse respeito, destacam-se as contribuições de Luiz Tatit no desenvolvimento de uma metodologia que, a partir da semiótica greimasiana, possibilita a observação da interação entre os planos verbal e o musical na canção popular. No entanto, essa metodologia trilha um caminho que pode ser insatisfatório para tratar de acompanhamento, considerando-se que esta aponta para uma redução

da canção “ao plano mais visível da letra emoldurada pelo fio melódico” (NASCIMENTO, 2011, p. 5). Essa observação não deve ser traduzida como um desmerecimento ao caráter melódico, a uma proposta temática que uma canção possa apresentar ou a uma relação entre construção melódica e o plano verbal. Contudo, neste trabalho, buscamos verificar as possibilidades de uma contribuição criativa, destacando o acompanhamento, que por ora tem sido tratado como inferior na hierarquia de funções musicais.

### 3.2 Os sambas: *De Frente pro Crime, Jogador e Gol Anulado*

Conforme já exposto, na discografia a ser analisada, Toninho Horta atua na gravação de três sambas que se tornaram representativos na discografia de João Bosco. O primeiro a ser lançado foi *De Frente pro Crime*, presente no disco *Caça à Raposa*, em 1975, pela RCA. Além de João Bosco no vocal e violão, participam dessa gravação os músicos Toninho Horta na guitarra, Cesar Camargo Mariano no piano, Pascoal Meirelles na bateria, Luizão Maia no baixo elétrico, enquanto a percussão contou com Chico Batera, o “Doutor”, Everaldo Ribeiro e Gilberto D’Avila. Os arranjos<sup>37</sup> ficaram a cargo de Cesar Camargo Mariano. A gravação, com duração do fonograma de 2:13 minutos, é tocada com andamento rápido (105 bpm).

A forma é composta por três partes organizadas da seguinte maneira: introdução - parte A - parte A` - parte B - parte A - Parte A` - parte B, sendo que a segunda exposição da parte A` apresenta letra diferente em relação à primeira. Na introdução, ocorre apenas um acorde de Ré maior e, após a primeira frase melódica cantada por João Bosco e outra frase melódica instrumental, todos os instrumentos passam a tocar em ritmo que caracteriza o gênero samba.

A letra da canção é de autoria de Aldir Blanc e descreve um cenário urbano caracterizado pela indiferença de uma sociedade diante de um corpo estendido no chão. Descreve “o fim de um cidadão ante à curiosidade, indiferença e oportunismo dos transeuntes da metrópole” (TOLEDO; BINATO, 2003, *on-line*). Ainda a respeito

---

<sup>37</sup> Acerca do arranjo, consideramos o pressuposto de que foram utilizados mecanismos considerados como os definidos pelo músico Paulo Aragão (2001) define como arranjos “abertos”. Em sua tese, *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical Brasileiro 1929-1935*, ao refletir acerca do conceito de arranjo na música popular, Aragão trata do grau de predefinição dos arranjos. Segundo o autor, por um lado podemos ter arranjos “fechados”, que “determinam a priori todos elementos executados pelos intérpretes” e no outro extremo temos arranjos “abertos” em que existe uma liberdade interpretativa dos executantes (ARAGÃO, 2001, p. 23).

da letra e da construção melódica da composição, Eunice Toledo e Cláudia Binato (2003) afirmam que as frases curtas, enxutas e sintéticas do texto entram em consonância com o ritmo de samba nesse andamento. Abaixo, apresentamos um *QR Code* que direciona para um áudio referente à canção:

**QR Code 1 - *De Frente pro Crime***



Fonte: João Bosco Vevo (2018a).

O segundo samba lançado, que tem a participação de Toninho Horta no acompanhamento, é *Gol Anulado*, presente no disco *Galos de Briga* lançado também em 1976 pela RCA. Além de João Bosco (vocal e violão), participam da gravação Toninho Horta na guitarra, Luiz Eça no piano, Pascoal Meirelles na bateria, Luizão Maia no baixo elétrico e Don Chacal, Everaldo Ferreira e Moura na percussão. O arranjo é de Luiz Eça. A letra, também de autoria de Aldir Blanc, descreve um desentendimento em um relacionamento e uma temática machista. Nessa canção, o personagem vascaíno agride a esposa por ter se revelado torcedora do Flamengo<sup>38</sup>, o que, para ele, configuraria uma grande traição. Segundo o pesquisador Cícero Batista (2010, p. 138):

Esta traição ao clube do coração é suficiente para que o sujeito reflita sobre sua relação amorosa, comparando seu investimento emocional à frustração de um gol anulado – uma comparação inusitada que no contexto da letra faz muito sentido. O gesto é abrupto, irrefletido (“tirei sem pensar”), em chave cômica, tocando no tema batido e machista da lavagem da honra – só que em formato canção.

O *QR Code 2* a seguir direciona para um áudio referente à canção:

---

<sup>38</sup> Vale destacar que a temática do futebol é recorrente na obra de João Bosco e Aldir Blanc, estando presente em *De Frente pro Crime*, *Escadas da Penha* (1975); *Gol Anulado*, *Incompatibilidade de Gênios* (1976) e *Linha de Passe* (1979).

**QR Code 2 - Gol Anulado**

Fonte: João Bosco Vevo (2019).

Em *Jogador*, lançada em 1977 pela RCA no disco *Tiro de misericórdia*, participam da gravação os músicos Pascoal Meirelles na bateria, Wagner Dias no baixo elétrico, Toninho Horta na guitarra e João Bosco no vocal e no violão. O arranjo é atribuído a Darcy de Paulo. Trata-se de uma canção composta para integrar a trilha do filme *O Jogo da Vida*, dirigido por Maurice Capovilla e lançado em 1977 com direção musical de Radamés Gnattali. No filme, a canção está geralmente associada “a cenas mais descontraídas, da malandragem em ação” (PINHO; VICENTE, 2014, p. 173). A letra, composta por Aldir Blanc, retrata um jogo de sinuca como uma representação de caráter alegórico do que seria o “jogo da vida”. O *QR Code 3*, a seguir, direciona para uma gravação dessa canção:

**QR Code 3 - Jogador**

Fonte: João Bosco Vevo (2017a).

### 3.2.1 Aspectos rítmicos do acompanhamento nos sambas

#### 3.2.1.1 Camadas rítmicas

Em relação ao acompanhamento executado ao violão ou guitarra no gênero samba, é notória a representatividade do músico Baden Powell<sup>39</sup> e sua influência sobre diversos guitarristas e violonistas da música popular brasileira. Gustavo Medeiros Santos (2016), ao discutir os recursos técnicos empregados por Powell em suas práticas musicais, emprega a expressão “*camadas rítmicas*”, destacando três possíveis variações representadas nos exemplos que se seguem:

**Figura 5** - Quantidade de camadas rítmicas



Fonte: Santos (2016, p. 35).

O pesquisador se refere a variações na rítmica da região aguda como uma referência por parte de Powell a ritmos executados nos tamborins nas escolas de

<sup>39</sup> Baden Powell (1937 - 2000) “teve sólida formação violonística e, desde criança, era possível perceber seu talento para a música. Seu primeiro professor de violão foi Meira (Jayme Florence), então violonista do regional de Benedito Lacerda, com quem começou seus estudos, aos oito anos de idade. Teve ainda influências de Garoto e Dilermando Reis. [...] No decorrer de sua carreira, acompanhou diversos cantores e cantoras, tais como: Alaíde Costa, Lúcio Alves, Ângela Maria, Ivon Curi, Silvinha Telles, Maysa Matarazzo, Dóris Monteiro, Claudette Soares, Elis Regina e Elizeth Cardoso, entre outros. Seu primeiro grande sucesso como compositor foi ‘Samba triste’, composto em 1956, em parceria com Billy Blanco e lançado alguns anos depois na voz de Lúcio Alves. Em 1959, gravou seu primeiro LP, ‘Apresentando Baden Powell e seu violão’, pela Philips. Nessa época, conheceu seu parceiro de grandes sucessos, Vinicius de Moraes [...]. Suas composições foram, mais tarde, consagradas, também, nas vozes de Elizeth Cardoso, Nara Leão e Elis Regina, entre outras [...]. Apresentou-se, nos Estados Unidos, ao lado de grandes instrumentistas, como Stan Getz, de quem se tornou grande amigo. No Brasil, ao lado de Vinicius de Moraes, compôs músicas que se tornaram clássicos da MPB, como ‘Formosa’, ‘Apelo’, sucesso do ano de 1966, na voz de Sílvio Aleixo, além dos afro-sambas (músicas influenciadas pelo candomblé e cantos de terreiros, conhecidos em sua passagem de seis meses pela Bahia), como ‘Berimbau’, sucesso de 1964, e ‘Canto de Ossanha’, sucesso de 1966, na voz de Elis Regina, entre outros. Em 1968, em nova viagem à França, compôs a trilha sonora para o filme ‘Le grabuje’, dirigido por Edouard Lutz. Nesse mesmo ano, foi convidado pelo cineasta e homem da música francesa, Pierre Barrouh, para ser o âncora do documentário musical ‘Saravah’, gravado no Rio, com as presenças de Paulinho da Viola e João da Bahiana, além das cantoras Maria Bethânia e Marcia. A trilha sonora do filme foi doada, em 2001, ao Instituto Cultural Cravo Albin. Outro parceiro constante em sua carreira foi Paulo César Pinheiro, com quem compôs ‘Lapinha’, primeira colocada na I Bienal do Samba, evento promovido em 1968, pela TV Record, de São Paulo, interpretada por Elis Regina. Com esse parceiro, concorreu, também, na fase nacional do IV Festival Internacional da Canção, com a música ‘Sermão’, e obteve a primeira colocação da sétima edição desse mesmo evento, em 1972, com ‘Diálogo’, música que empatou com ‘Fio Maravilha’ de Jorge Ben (hoje Jorge Benjor). Ainda na década de 1970, conquistou o mercado fonográfico do Japão, país onde realizou diversas turnês e gravou inúmeros discos” (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, s. d.(c), *on-line*).

samba, recurso que Santos (2016) denomina de *blocos de acordes com efeito tamborim* (BATT).

Em relação ao acompanhamento realizado por Horta nos três sambas selecionados, verificamos que a forma predominante utilizada é o recurso de uma camada rítmica. Nas transcrições a seguir, destacamos essa ocorrência, que coincide com uma predominante escolha por figuras rítmicas de curta duração, geralmente deslocadas das cabeças dos tempos. Deve-se atentar também para o uso frequente de antecipações dos acordes na última semicolcheia dos compassos (Exemplos 13, 14, 15).

**Exemplo 13** - Trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta na canção *Jogador* (0'31" – 0'50") (BOSCO, 1977)

Fonte: Elaborado pelo autor.

**Exemplo 14** - Trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta na canção *Gol Anulado* (1'25" – 1'41") (BOSCO, 1977)

Fonte: Elaborado pelo autor

**Exemplo 15** - Trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta na canção *De Frente pro Crime* (0'8" – 0'32") (BOSCO, 1975)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Encontramos na discografia da música popular brasileira a construção de acompanhamentos de samba na guitarra elétrica com recursos similares aos utilizados por Horta, em um período cronologicamente anterior ao da gravação dos sambas destacados acima, o que nos permite fazer uma comparação entre objetos. Nesse sentido, apresentamos abaixo a transcrição de um trecho do acompanhamento executado pelo músico Manoel da Conceição<sup>40</sup>, conhecido como Mão de Vaca, no fonograma *Salve a Cabrocha*, do álbum *Pra você Ouvir e Dançar* (1958), de Ângela Maria, que contempla o uso de uma camada rítmica (Exemplo 16):

**Exemplo 16** - Trecho do acompanhamento executado por Manoel da Conceição na canção *Salve a Cabrocha* (0'08" – 0'20") (MARIA, 1958)

<sup>40</sup> Manoel da Conceição (1930 - 1996), foi um importante guitarrista e violonista brasileiro. Acompanhou nomes representativos da música popular brasileira, principalmente nas décadas de 1950, 1960 e 1970, entre os quais podemos destacar as cantoras Ângela Maria, Leci Brandão, Elizeth Cardoso e Maria Creusa, além dos cantores Martinho da Vila e Jocaí. Atuou como músico nas rádios MEC e rádio Nacional e desenvolveu carreira internacional como artista solo (CIFRATINGA, 2010).

9 Db Cm7(b5) F7 Bbm F7(b9)

16 Gb G° Db/Ab

20 Bbm Eb9 Ab

Fonte: Elaborado pelo autor.

No trecho transcrito acima, novamente verificamos a predominância de figuras rítmicas de curta duração, a valorização dos ataques na segunda e/ou última semicólcheia, além da utilização de uma camada rítmica. Apesar de não ser possível caracterizar um gênero musical apenas por uma célula rítmica, segundo o pesquisador Leandro Barsalini (2014), a coexistência de uma situação de dupla sensação rítmica entre o relaxamento gerado pela marcação e a valorização da segunda e/ou última semicólcheia através de acento ou prolongamento pode ser considerada um aspecto constitutivo do idioma do samba. Segundo Carlos Almada (2006, p. 281), o acompanhamento “pode servir para realçar o caráter rítmico de uma música através do uso de figurações características do estilo em questão” (ALMADA, 2006).

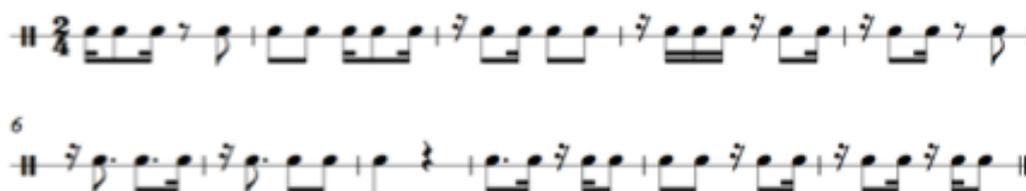
Corroboramos as ideias de Santos (2016) em relação à possibilidade das variações rítmicas na região aguda sendo tocadas em bloco lembrarem a execução de variações executadas ao tamborim no gênero samba. Para aprofundar essa discussão, trazemos alguns apontamentos dos musicólogos Sandroni (2001), Oliveira Pinto (2001) e Stanyek e Oliveira (2011).

Em *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Sandroni (2001) lança mão dos termos “cometricidade” e “contrametricidade”, formulados pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski para se referir a situações do fazer musical em que o ritmo pode confirmar ou contradizer um fundo métrico constante. Nesse cenário, figuras como  seriam cométricas, enquanto figuras como  seriam contramétricas. A predominância de padrões rítmicos contramétricos passou a constituir a base dos acompanhamentos executados no samba, o que pode ser observado principalmente nos instrumentos de

percussão, mas também no cavaquinho e violão. Esse seria um dos elementos constituintes do novo modelo rítmico a que Sandroni (2001) se refere como *Paradigma do Estácio*, já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho.

Esta contrametricidade é predominante no acompanhamento executado nos sambas por parte de Horta, como se pode observar nas transcrições apresentadas nos Exemplos 13, 14 e 15. Para melhor exemplificar a utilização desses elementos no samba, apresentamos abaixo a transcrição de um trecho executado ao tamborim<sup>41</sup> na gravação de *Se Você Jurar* de Ismael Silva (Exemplo 17):

**Exemplo 17** - Trecho da rítmica executada ao tamborim na gravação de *Se Você Jurar* (SILVA, s.d)



Fonte: elaborado pelo autor

### 3.2.1.2 Imparidade rítmica

A partir de pesquisas feitas no campo da musicologia brasileira e africana, o estonomusicólogo Tiago Oliveira Pinto (2001) propôs uma possível sistematização de estruturas afro-brasileiras. Enquanto a música ocidental tende a perceber a organização musical pela lógica da métrica do compasso, tendo como principal objeto o samba, o autor propõe uma ruptura em relação a essa perspectiva, buscando entender a música como “sons estruturados e pensados enquanto configuração sonora no tempo” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 90).

A pulsação elementar é um dos conceitos elencados pelo estonomusicólogo, entendida como “unidades menores (ou mínimas) que preenchem a sequência musical” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 92), percebidas como base de um ciclo de 16 pulsos repetidos consecutivamente no samba (Figura 6):

<sup>41</sup> O tamborim é um instrumento musical de percussão formado por um aro de madeira ou metal de diâmetro pequeno com uma pele esticada sobre um dos seus lados. É tocado por uma ou mais baquetas de madeira ou plástico. Com os dedos da mão que segura o instrumento também é possível produzir notas que completam o fraseado do samba (BOLÃO, 2010). No entanto, nesta transcrição, representamos apenas as notas mais agudas, obtidas pelo toque com a baqueta.

**Figura 6** - Pulsação elementar no samba

(16).....<sup>42</sup>

Fonte: Pinto (2001, p. 92)

A partir de suas observações, o autor entende que existe no samba uma fórmula característica realizada através de uma sequência de batidas estruturadas de forma assimétrica e repetida nas 16 pulsações, perceptível sobretudo na sonoridade dos tamborins na escola de samba. Em referência a essa fórmula, Oliveira Pinto (2001, p. 94) faz uso do termo “*time-line*”, criado pelo musicólogo Joseph K. Nketia, entendendo que essas “compõem-se na realidade de um determinado número de pulsos elementares sonorizados ou mudos”.

**Figura 7** - Linha rítmica no samba

(16)X.X.XX.X.X.X.XX.

x= pulsação percutida . = pulsação muda

Fonte: Pinto (2001, p. 95)

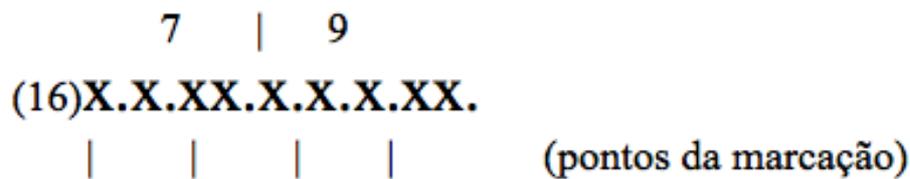
No ciclo de 16 pulsações descrito acima, ao definir o primeiro tempo da *time-line* a partir de uma relação entre esta e o restante do fazer musical, como a marcação executada pelo surdo, observa-se uma assimetria representada na relação 7 + 9, que é entendida por Oliveira Pinto (2001) como um elemento constitutivo da *time-line* do samba. Essa relação é exemplificada na Figura 8 abaixo:

<sup>42</sup> A respeito da forma de escrita que utiliza, Oliveira Pinto (2001, p. 12) apresenta a seguinte explicação: “Opto, neste artigo, como nos meus trabalhos anteriores também, por uma forma de transcrever os sons musicais através da técnica desenvolvida pela musicologia africana. São essencialmente os estudos de Gerhard Kubik que deram início a uma escrita rítmica mais condizente com a concepção musical africana do que a notação musical dos conservatórios de música europeus. Nos meus estudos da música brasileira dei continuidade à sistemática proposta por Kubik, desenvolvendo a partir dela métodos próprios de transcrição de estruturas sonoras. Para auxiliar o leitor acostumado com música pautada, acrescento uma tabela de conversão dos valores de notas e pausas do sistema ocidental”:



Fonte: Pinto (2001, p. 92)

**Figura 8** - Subdivisão da linha rítmica no samba



Fonte: Pinto (2001, p. 95)

Em contraste com as observações de Oliveira Pinto (2001), os pesquisadores Jason Stanyek e Fábio Oliveira (2011) defendem que não existe algo como *time-line* de samba. No entanto, os autores corroboram as ideias de Oliveira Pinto (2001) a respeito da assimetria encontrada na subdivisão das pulsações elementares e, para se referirem a esse elemento rítmico, lançam mão da expressão “imparidade rítmica”, introduzida pelo musicólogo Simha Arom. Na análise da canção *Sorriso Aberto*, esse elemento é destacado pelos pesquisadores na descrição do acompanhamento executado através dos instrumentos musicais violão, cavaquinho e repique de mão (STANYEK; OLIVEIRA, 2011, p. 129).

No acompanhamento executado por Toninho Horta nos sambas aqui destacados, observa-se essa mesma imparidade rítmica, que pode ser entendida como um dos elementos constituintes do samba. Destacamos abaixo um desses trechos fazendo uso da notação utilizada por Oliveira Pinto (2001) juntamente com a notação tradicional. Para isso, foi considerado como primeiro tempo das subdivisões as mudanças de acordes (Exemplo 18):

**Exemplo 18** - Trecho do acompanhamento de Toninho Horta em *Jogador* (1’20” – 1’24”) (BOSCO, 1977)

7 + 9                      7 + 9

Fonte: Elaborado pelo autor.

### 3.2.1.3 Marcação e ataques sonoros complementares

No primeiro capítulo desta dissertação, destacamos a incorporação por parte de João Gilberto da chamada marcação em seu acompanhamento ao violão. Santos (2016), ao estudar Powell, chama esse recurso de *baixo de marcação* (BM). Nesse procedimento, “figura a atuação do baixo marcando o tempo com o preenchimento variando o comportamento rítmico das linhas internas que definem a harmonia” (SANTOS, 2016, p. 47). Essa maneira de se executar o acompanhamento ao violão, destacada no Exemplo 4 desta pesquisa, em que o baixo é tocado marcando o tempo de maneira contínua com o dedo polegar da mão direita, é constantemente referida como levada da bossa nova.

Na atuação de Bosco ao violão nos sambas aqui tratados, predominantemente, sua mão direita evidencia o baixo de marcação sendo tocado com o polegar, enquanto em uma segunda camada faz referência a variações rítmicas representativas de práticas musicais ao tamborim, geralmente tocado no samba. Esses elementos podem ser observados no Exemplo 19:

**Exemplo 19** - Trecho do acompanhamento de João Bosco em *De Frente pro Crime* (0’05” – 0’10”) (BOSCO, 1975)



**Exemplo 20** - Trecho do acompanhamento de João Bosco e Toninho Horta em *De Frente pro Crime* (0'05" – 0'10") (BOSCO, 1975)

The musical score consists of three systems, each with a Violão (Acoustic Guitar) and Guitarra Elétrica (Electric Guitar) part. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4.

- System 1 (Measures 6-9):**
  - Violão:** Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, G4, F#4, E4, D4. Chords: D<sup>6</sup>, Gmaj<sup>7</sup>, Bm<sup>9</sup>.
  - Guitarra Elétrica:** Rhythmic accompaniment with chords D<sup>6</sup>.
- System 2 (Measures 10-13):**
  - Violão:** Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, G4, F#4, E4, D4. Chords: Bmb<sup>6</sup>, Bm<sup>7</sup>, Bm/A.
  - Guitarra Elétrica:** Rhythmic accompaniment with chords Bmb<sup>6</sup>, Bm<sup>7</sup>, Bm/A.
- System 3 (Measures 14-17):**
  - Violão:** Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, G4, F#4, E4, D4. Chords: Gmaj<sup>7</sup>, F#m<sup>7</sup>, Bm<sup>7</sup>, A<sup>9(sus4)</sup>.
  - Guitarra Elétrica:** Rhythmic accompaniment with chords Gmaj<sup>7</sup>, F#m<sup>7</sup>, Bm<sup>7</sup>, A<sup>9(sus4)</sup>.

Fonte: Elaborado pelo autor.

#### 3.2.1.4 Melodias de timbres

Outro conceito apresentado por Oliveira Pinto (2001) a respeito dos elementos estruturais encontrados no samba é o que o autor chama de melodias de timbres. Apesar de muitos instrumentos de percussão no samba não possuírem notas definidas, a variação dos timbres proporciona uma construção melódica, o que pode ser feito utilizando-se a sonoridade padrão de um instrumento ou através de transformações criativas na execução, de modo a ampliar as possibilidades timbrísticas (OLIVEIRA PINTO, 2001).

Um instrumento geralmente ligado à construção dessas melodias é o agogô, também conhecido como gonguê ou gã. Constituído de duas campânulas de metal de alturas diferentes, esse instrumento permite manipulações que proporcionam um alcance maior de frequências. No entanto, de modo geral, sua execução está relacionada à construção melódica no uso de duas notas, como mostra os exemplos abaixo, extraídos do método *Batuque é um Privilégio*:

**Figura 9** - Rítmica de samba executada ao agogô



Fonte: Bolão (2003, p. 40).

O mesmo recurso é utilizado por Horta no acompanhamento. Ao fazer uso em um trecho musical de duas notas em regiões diferentes do instrumento, sendo uma grave e outra aguda, ou ainda de duas distribuições de acordes ao longo de um mesmo trecho, apesar de serem tocadas mais de uma nota neste procedimento, através da utilização desse recurso, tornam-se perceptíveis dois sons distintos indo ao encontro da construção melódica proporcionada por instrumentos como o agogô. Abaixo exemplifica-se a utilização desse recurso (Exemplos 21 e 22):

**Exemplo 21** - Trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta em *Jogador* (0'41" – 0'46") (BOSCO, 1977)



Fonte: Elaborado pelo autor.

**Exemplo 22** - Trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta em *Jogador* (0'55" – 1'10") (BOSCO, 1977)

Fonte: Elaborado pelo autor.

No exemplo 21, verificamos que Horta utiliza uma mesma estrutura acordal em duas regiões diferentes sobre um mesmo acorde, potencializando a referência à construção de uma melodia de dois sons, amplamente encontrada na percussão de escolas de samba. Essa relação intervalar do *voicing* em duas regiões é destacada abaixo:

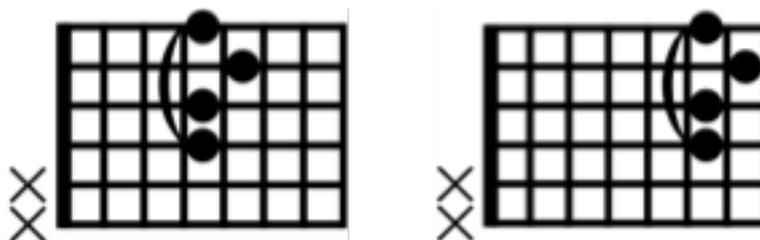
**Figura 10** - Relação intervalar em *voicing*

Fonte: Elaborado pelo autor.

A questão da distribuição de vozes será tratada de forma mais detalhada posteriormente neste capítulo. Por ora, destacamos que a distribuição de vozes e seu deslocamento para um tom acima é um recurso amplamente utilizado por guitarristas, visto que, para tal execução, basta movimentar o mesmo desenho do acorde duas

casas para a frente no braço da guitarra (Figura 11):

**Figura 11** - *Voicing* utilizado por Toninho Horta em *Jogador*.



Fonte: Elaborado pelo autor.

### 3.3 Aspectos melódicos e harmônicos

Nesta etapa, discutimos alguns elementos estruturais recorrentes no acompanhamento executado por Horta, dando destaque à questão da execução complementar observada entre as escolhas de Bosco e Horta em relação aos *voicings* e à utilização de outros recursos idiomáticos, como oitavas, *double stops* e *bends*, que sugerem uma potencial influência de outros guitarristas em Horta. Merecem destaque Barney Kessel, Chiquito Braga e Wes Montgomery, entre outros, apontados pelo próprio Horta como referência.

#### 3.3.1 Estruturas constantes

Ao se tratar das performances de Horta, destacam-se constantemente seus procedimentos harmônicos. No segundo capítulo desta pesquisa, abordamos de forma breve algumas ferramentas harmônicas representativas das performances do músico em seus trabalhos autorais. Ao diagnosticarmos os acompanhamentos executados por Horta na obra de João Bosco, é possível identificar a ocorrência de alguns desses recursos harmônicos, que se tornaram recorrentes em sua carreira.

Conforme já exposto, Carmo (2019) destaca uso frequente por parte de Horta de estruturais acordais fixas. O pesquisador adota as definições de Crook (1995) e Pacheco (2010) para fundamentar sua análise, diagnosticando o uso desse procedimento como acordes de múltiplas funções ou estruturas constantes, o que consiste na reutilização de estruturas melódicas e harmônicas em contextos diferentes dos originais.

No tópico 3.2.1.4 desta pesquisa, mostramos a utilização de uma mesma

estrutura acordal por Horta em um trecho de seu acompanhamento na canção *Jogador* (Exemplo 20), o que sugere uma atenção por parte do músico à esfera melódica no acompanhamento e que, potencialmente, proporciona uma sonoridade representativa do gênero samba. Nesse trecho, identificamos uma mesma estrutura acordal utilizada com um tom de diferença. No entanto, tomando como referência o acorde executado por Bosco ao violão, verificamos que o paralelismo realizado com a mesma estrutura acordal nesse momento não origina uma nova função harmônica, mas sobrepõe a um mesmo acorde extensões, como se pode observar na Figura 12, na qual destacamos as notas da tétrede e extensões geradas em relação ao acorde C#m7:

**Figura 12** - Sobreposição de estrutura acordal

The figure shows two musical staves. The top staff is for Viola (Violão) and the bottom staff is for Electric Guitar (Guitarra Elétrica). Both staves are in the key of C#m7. The Viola staff shows a chord structure with notes C#, E, G, B, and D. The Electric Guitar staff shows a chord structure with notes C#, E, G, B, and D, and is labeled with intervals: 5ª Justa, 3ª menor, 7ª menor, and 4ª Justa. A second set of notes is shown in red, labeled with intervals: 6ª maior, 4ª Justa, Fundamental, and 5ª Justa.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Encontramos uma estrutura similar à destacada acima no acompanhamento de Horta executado na canção *De Frente pro Crime*. No trecho destacado em azul (Exemplo 23), Horta emprega uma estrutura com intervalos de quarta justa e terça maior, deslocando a mesma estrutura um tom abaixo. Em um segundo momento, destacado em vermelho, utiliza o intervalo de quarta justa, gerando uma melodia e extensões no acompanhamento a um acorde estagnado:

**Exemplo 23** - Trecho do acompanhamento extraído de *De Frente pro Crime* (0'20" – 0'24")  
(BOSCO, 1975)

Musical score for Violão and Guitarra Elétrica. The Violão part (top staff) shows a melodic line with chords Bm7 and Bmb6. The Guitarra Elétrica part (bottom staff) shows a rhythmic accompaniment with a blue box highlighting a specific chord structure and a red box highlighting a quarter interval over a sustained chord.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na canção *O Cavaleiro e os Moinhos* de João Bosco e Aldir Blanc, gravada no álbum *Galos de Briga*, encontramos a mesma estrutura acordal sendo utilizada por Horta (destacada em azul) e o intervalo de quarta justa (destacado em vermelho) sobre um acorde estagnado (Exemplo 24):

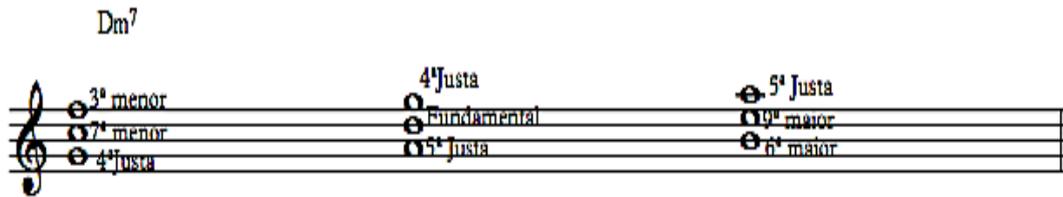
**Exemplo 24** - Trecho do acompanhamento extraído de *O Cavaleiro e os Moinhos* (1'39"- 2'00")  
(BOSCO, 1976)

Musical score for Exemplo 24. The top staff (measures 46-50) shows a melodic line with a red box highlighting a quarter interval and a blue box highlighting a chord structure. The bottom staff (measures 51-55) shows a rhythmic accompaniment with a blue box highlighting a chord structure.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No Exemplo 24, é possível observar que, diferentemente dos casos anteriores, a estrutura acordal destacada em azul é transposta extrapolando o salto de um tom, proporcionando novas configurações às extensões dos acordes geradas pela performance de Horta sobre um mesmo acorde, as quais são destacadas abaixo (Figura 13):

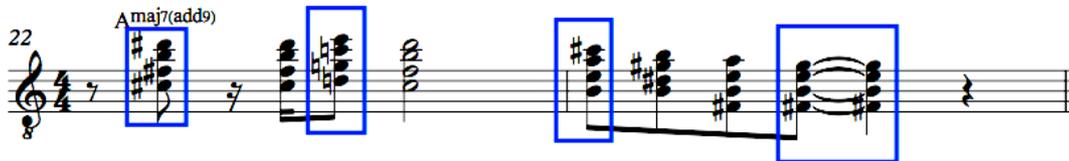
**Figura 13** - Estrutura acordal sob acorde Dm7



Fonte: Elaborado pelo autor

Esse mesmo procedimento é executado por Horta no acompanhamento da canção *Latin Lover* de João Bosco e Aldir Blanc, presente no disco *Galos de Briga*. A mesma estrutura acordal é utilizada, porém em quatro alturas diferentes, como se observa no Exemplo 25:

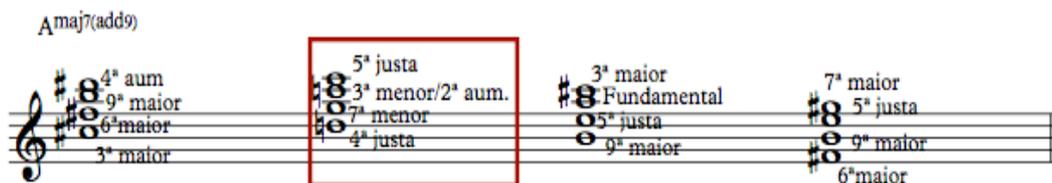
**Exemplo 25** - Trecho do acompanhamento extraído de *Latin Lover* (0'59" – 1'02) (BOSCO, 1976)



Fonte: Elaborado pelo autor.

Além de adicionar extensões disponíveis ao acorde executado por Bosco, a escolha por essa estrutura gera tensões não usuais ao acorde Amaj(add9). A seguir, apresentamos as notas das tétrades e extensões sobrepostas sobre o acorde Amaj(add9). Em vermelho, destacamos a citada estrutura que gera tensões dispostas meio tom acima do acorde em questão (Figura 14):

**Figura 14-** Estrutura acordal sob acorde Amaj7<sup>44</sup>



Fonte: Elaborado pelo autor.

<sup>44</sup> Neste procedimento, o *voicing* destacado com a cor vermelha, pode ser entendido também como uma aproximação cromática.

### 3.3.2 Som orquestral e ampliação dos acordes

No segundo capítulo desta pesquisa, destacamos resumidamente a ampla utilização da tessitura do violão e da guitarra elétrica por parte de Horta, além de sua preferência por acordes de 5 ou 6 notas. Essa opção corrobora a ideia de que Horta tende a buscar, em diversos momentos, uma sonoridade orquestral, como ele mesmo reconhece:

Porque, como eu ouvia muita música, eu sempre pensava em orquestras, sempre adorei o piano, adoraria ser um pianista, um “superpianista” e tal, e mais por conta da abertura que você tem, porque o violão tem as suas limitações, então até essa coisa de abrir os dedos para pestanas, e começando a utilizar cordas soltas e tudo, é mais para ampliar o som do instrumento, então eu uso cordas soltas e eu faço acordes alongados, e ao mesmo tempo consigo fazer certas músicas com afinações diferentes também, para ampliar o som (HORTA apud CARMO, 2019, p. 32).

Apesar dessa preferência, a construção do violão e da guitarra elétrica, com apenas seis cordas e afinação mais usual em quartas justas com um salto de terça maior entre a terceira e segunda corda do instrumento, impõe certos limites à formação dos acordes. Independentemente dessa limitação e por mais que Toninho opte por tocar na região aguda nos acompanhamentos executados na guitarra elétrica, nos fonogramas analisados, verificamos que, em diversos momentos, o músico expande as possibilidades de tessitura em relação aos acordes executados por Bosco ao violão. No trecho a seguir, destacamos o acompanhamento executado por Horta na introdução da canção *Gol Anulado*, no qual é possível verificar que o músico toca um acorde na última semicolcheia do primeiro tempo do compasso, de forma a coincidir com um acorde tocado por Bosco ao violão. Nesse processo, o guitarrista adiciona a extensão 9<sup>a</sup> maior ao acorde Bm(Maj7), além de tocar em oitavas diferentes notas que estão presentes nos acordes executados pelo violonista (Exemplo 26):

**Exemplo 26** - Trecho do acompanhamento extraído de *Gol Anulado* (0’10” – 0’15”) (BOSCO, 1976)

The image shows a musical score for two instruments: Violão (Acoustic guitar) and Guitarra elétrica (Electric guitar). The music is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The Violão part features a rhythmic pattern of eighth notes with chords Bm(maj7) and G/B. The Guitarra elétrica part features a similar rhythmic pattern with chords Bm(maj7) and G/B. The chords are written above the Violão staff and below the Guitarra elétrica staff.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A respeito do Exemplo 26, destacamos a sobreposição das notas executadas por Bosco e Horta nos dois cordofones, demonstrando a ampliação da tessitura, o que sugere uma busca pela referida sonoridade orquestral (Figura 15):

**Figura 15** - Sobreposição de acordes

The image shows a musical staff with two chords written on it. The first chord is Bm(maj7) and the second chord is G/B. The chords are written in a way that they overlap, demonstrating the concept of chord overlap.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Encontramos o mesmo procedimento no acompanhamento executado na introdução do bolero *Miss Suéter* de João Bosco e Aldir Blanc, presente no disco *Galos de Briga*, com destaque em azul (Exemplo 27):

**Exemplo 27** - Trecho do acompanhamento extraído de *Miss Suéter* (0'01" – 0'12") (BOSCO, 1976)

6ª corda = D

Violão

Guitarra Elétrica

Violão

Guitarra Elétrica

Violão

Guitarra Elétrica

Fonte: Elaborado pelo autor.

No trecho acima, é possível verificar que Horta opta por expandir as possibilidades de tessitura, tocando em uma região mais grave em relação à que Bosco toca ao violão. A Figura 16 traz a sobreposição das notas executadas por Bosco e Horta nos dois cordofones:

**Figura 16** – Sobreposição de acordes

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em outro bolero presente na discografia aqui analisada, *Latin Lover* de João

Bosco e Aldir Blanc, encontramos no acompanhamento executado na guitarra elétrica o mesmo procedimento (Exemplo 28):

**Exemplo 28** - Trecho do acompanhamento executado em *Latin Lover* (0'43" – 0'57") (BOSCO, 1976)

The musical score for Example 28 is presented in two systems. The first system covers measures 16, 17, and 18. The second system covers measures 19, 20, and 21. Each system has two staves: Violão (top) and Guitarra Elétrica (bottom). Chord symbols are placed above the Violão staff. In measure 16, the chords are Am<sup>9</sup> and Am(maj13). In measure 17, the chords are Am(maj13) and Gm<sup>9</sup>. In measure 18, the chords are Gm<sup>9</sup> and Am(maj13). In measure 19, the chords are Gm(maj13) and Bm7(b5). In measure 20, the chords are Bm7(b5) and E+7(#9). In measure 21, the chord is E+7(#9). The Violão part features complex chord voicings with many notes, while the Guitarra Elétrica part plays a more rhythmic accompaniment with fewer notes.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Percebe-se que, com exceção do compasso 21, as estruturas acordais escolhidas por Horta novamente acrescentam extensões aos acordes tocados por Bosco ao violão e ampliam suas tessituras. Nos compassos 16 e 18, percebemos nos acordes tocados por Horta a adição da 11<sup>a</sup> justa em relação aos acordes Am<sup>9</sup> e Gm<sup>9</sup>. No compasso 20, observa-se a adição da 9<sup>a</sup> maior em relação ao acorde Bm7(b5), enquanto nos compassos 19 e 20, a opção representa a ampliação da tessitura, ao ponto que encontramos as mesmas notas sendo tocadas nos dois cordofones, porém distribuídas de formas diferentes e em região mais aguda na guitarra elétrica. A Figura 17 representa a somatória gerada pelos acordes tocados nos dois cordofones no trecho em questão:

**Figura 17** - Sobreposição de acordes

Figure 17 shows the superposition of chords from the previous example. It consists of a single staff with a treble clef. The chords are arranged horizontally from left to right: Am<sup>9</sup>, Am(maj13), Gm<sup>9</sup>, Gm(maj13), Bm7(b5), and E+7(#9). Each chord is represented by a vertical stack of notes on the staff, showing the combined notes of the two instruments from the original score.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em outra conjuntura, que contempla o que chamamos de ampliação dos

acordes e som orquestral, na canção *Caça à Raposa*, novamente Horta opta por tocar em uma região aguda do instrumento, enquanto Bosco toca na região grave. Nessa ocorrência, enquanto ocorre o acorde Dm11/A, a preferência é pela ampliação da tessitura, ao ponto que são utilizadas por Horta notas estabelecidas na harmonia da música desse momento, sendo estas a fundamental do acorde (nota Ré), a 4ª justa (nota Sol), a 7ª menor (nota Dó), a quinta justa (nota Lá) e a 9ª maior (nota Mi). Nessa execução, Horta toca essas as notas em um *voicing* construído em com intervalos de quartas, como se pode notar na transcrição abaixo (Exemplo 29). Nos momentos em que ocorre o acorde A7sus4(b9) em adição a notas do acorde na região aguda, Horta acrescenta a tensão 9ª aumentada (nota Si#) ao acorde tocado por Bosco.

**Exemplo 29** - Trecho do acompanhamento extraído de *Caça à Raposa* (0'43" – 0'51") (BOSCO, 1975)

The image shows a musical score for two instruments: Violão (Acoustic Guitar) and Guitarra Elétrica (Electric Guitar). The score is in 4/4 time and consists of four measures. The Violão part (top staff) has a treble clef and a key signature of one flat. The chords are Dm11/A, A7(b9sus4), Dm11/A, and A7(b9sus4). The Guitarra Elétrica part (bottom staff) has a treble clef and a key signature of one flat. The chords are Dm11/A, A7(b9sus4), Dm11/A, and A7(b9sus4). The score is in 4/4 time and features a mix of eighth and quarter notes.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Esses exemplos revelam uma atenção por parte de Horta à maneira pela qual Bosco executa os acompanhamentos ao violão. Ressaltamos que, nos exemplos acima, a opção por um timbre *clean*<sup>45</sup> sugere também uma proximidade com o timbre do violão, o que corrobora a ideia de que, em alguns momentos, a guitarra elétrica é utilizada por Horta como um instrumento que expande as possibilidades do acompanhamento violonístico executado por Bosco.

### 3.3.3 Concepção melódica

Alguns dos procedimentos destacados até o momento revelam uma atenção por parte de Horta à questão melódica na construção dos acompanhamentos. Esse

<sup>45</sup> O termo *clean* geralmente é utilizado por guitarrista como referência a timbres que não possuem a adição de manipulações sonoras como filtros e distorções.

cuidado é evidenciado no processo de construção dos acordes, uma vez que o músico reconhece que, no acompanhamento, a nota da ponta, ou seja, a nota mais aguda na formação de um acorde, deve privilegiar a voz principal, a fim de não entrar em conflito com ela:

Quando a gente está acompanhando um cantor [...] a gente vai orquestrando por trás. Essa malandragem de você trabalhar com as vozes diferente da voz que está na ponta, isso vem muito da experiência, da malandragem e da musicalidade também, então, você tem que saber variar (VIOLÃO IBÉRICO, 2013, *on-line*).

Esse processo de construção de acordes com diferentes opções de distribuição das vozes foi alvo de estudo de Horta em sua formação musical:

Todo acorde que eu fazia eu tentava uma inversão diferente. Aí com os anos passando eu fui vendo que cada acorde é composto de uma escala determinante. [...] Aí eu fui descobrindo as inversões, cada uma com uma nota do acorde na ponta (VIOLÃO IBÉRICO, 2013, *on-line*).

A vantagem que eu encontrei é que ao longo desse tempo todo, de 50 anos de carreira, eu fui descobrindo várias inversões de acordes que me ajudaram a pensar rápido. [...] Raramente eu toco a nota que a cantora está cantando (FICA A DICA PREMIUM, 2020, *on-line*).

Além de uma busca por privilegiar a voz, encontramos nos fonogramas analisados momentos em que a melodia principal fornece o motivo melódico para a construção dos acompanhamentos por parte de Horta. Na canção *Tiro de Misericórdia* de João Bosco e Aldir Blanc, presente no disco que leva o mesmo nome dessa composição, encontramos um procedimento que revela uma atenção especial de Horta à melodia da canção. Nesse excerto (Exemplo 30), a melodia principal é formada sobre uma sequência de notas em grau conjunto pertencentes ao modo Lá menor Dórico. Essa melodia ocorre sempre com uma nota sendo cantada no primeiro tempo de cada compasso. Nesse mesmo trecho, encontramos duas ideias com procedimentos melódicos distintos utilizadas por Horta. No primeiro, destacado na transcrição como “Guitarra elétrica 1”, a melodia principal é dobrada por Horta, que faz uso de *bends*<sup>46</sup> na execução e opta por um timbre com distorção. No segundo

---

<sup>46</sup>*Bends* é uma técnica utilizada por instrumentistas de cordas, bastante idiomática de práticas musicais à guitarra elétrica, que consiste em alterar ascendentemente a afinação de uma nota ao se “empurrar” com dedos a corda pressionada para cima ou para baixo, saindo da nota original para atingir outra mais aguda.

procedimento, destacado como “Guitarra elétrica 2”, Horta toca acordes que, em uma sequência também em graus conjuntos, formam uma melodia nas notas mais agudas; porém, enquanto a melodia principal parte da nota Lá, a melodia formada pelas notas mais agudas dos acordes tocados por Horta parte da nota Fá# como se observa na transcrição abaixo:

**Exemplo 30** - Trecho do acompanhamento extraído de *Tiro de Misericórdia* (1’23” – 1’28”) (BOSCO, 1977)

The musical score for Exemplo 30 consists of three staves. The top staff is labeled 'Voz' and contains a melodic line in 4/4 time, starting on the note A4. The middle staff is labeled 'Guitarra elétrica 1' and contains a melodic line in 4/4 time, starting on the note F#4. The bottom staff is labeled 'Guitarra elétrica 2' and contains a block chord accompaniment in 4/4 time. Above the staves, the chords Am7, Bm/A, Am7, Bm/A, Am7, and Bm/A are indicated. The measure numbers 47, 48, and 49 are shown at the beginning of the first, second, and third measures respectively.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Carlos Almada (2006, p. 286), ao tratar de técnicas para a criação de acompanhamento<sup>47</sup>, apresenta como uma possibilidade de acompanhamento melódico a criação de comentários em relação à melodia principal, no qual o músico “improvisa linhas sobre o que soa em primeiro plano, ou seja, comenta as frases do tema, em geral, respondendo-as em seus momentos de respiração [...]”. Os acordes tocados por Horta no excerto acima, além de possuírem nas notas da ponta a mesma relação intervalar que a melodia principal, apesar de não coincidirem com esta, ocorrem sempre no segundo tempo do compasso, estabelecendo uma distância de três tempos entre eles, assim como a melodia principal, sugerindo um comentário à melodia principal.

No já mencionado Exemplo 25, referente à canção *Latin Lover*, encontramos novamente um comentário em relação à melodia principal. Em um momento de respiração da melodia principal, Horta toca acordes em bloco, utilizando principalmente a técnica de harmonização com uma estrutura constante, conforme já

<sup>47</sup> Para discutir acompanhamento musical, Almada (2006, p. 281) adota o termo *background* que, segundo o autor diz respeito a “tudo aquilo que, numa determinada peça, ocorre entre o solista (o *foco* principal ou o primeiro plano) e a base rítmica (que seria, então, o terceiro plano).”

exposto. No trecho, percebemos que a nota da ponta de cada acorde tocado pelo guitarrista gera uma melodia disposta em graus conjuntos, iniciada com o intervalo de 2ª menor e posteriormente uma melodia em graus conjuntos descendentes.

Como se observa no Exemplo 31 abaixo, a frase melódica principal anterior a esse trecho tem início justamente com o intervalo de 2ª menor e se encerra também com quatro notas dispostas em graus conjuntos, sugerindo novamente que os acordes tocados por Horta fornecem um comentário à melodia principal em um momento de respiração desta. Para facilitar a observação das melodias citadas, destacamos em vermelho o início da frase com o intervalo de segunda menor e em azul a frase com quatro notas dispostas em graus conjuntos descendentes:

**Exemplo 31** - Relação entre melodia principal e *voicings* na canção *Latin Lover* (0'42" – 0'57")  
(BOSCO, 1976)

The image shows a musical score for 'Latin Lover' by Bosco (1976). It consists of two staves: 'Guitarra Elétrica' (Electric Guitar) and 'Voz' (Voice). The guitar part is written in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features several complex chord voicings, some with accidentals. The voice part is also in treble clef with the same key signature and time signature. The melody is marked with red and blue notes to highlight specific intervals and patterns as described in the text.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A respeito da concepção melódica de Horta na criação dos acompanhamentos, encontramos momentos em que os motivos melódicos observados nas notas mais agudas dos acordes reproduzem a melodia principal executada pela voz, como uma forma de citação direta. Destacamos tal procedimento no Exemplo 32, transcrito abaixo, extraído do acompanhamento executado por Horta na canção *Patrulhando* (*Masmorra*), de João Bosco, Aldir Blanc e Paulo Emílio:

**Exemplo 32** - Relação entre melodia principal e *voicings* na canção *Patrulhando* (*Masmorra*)  
(1'02" – 1'09") (BOSCO, 1979)

The image shows a musical score for 'Patrulhando (Masmorra)' by Bosco (1979). It consists of two staves: 'Guitarra Elétrica' (Electric Guitar) and 'Voz' (Voice). The guitar part is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features specific chord voicings: '13 Am7(add11)' and 'D7/A'. There are also triplet markings over some notes. The voice part is in treble clef with the same key signature and time signature. The melody is marked with blue notes to highlight specific intervals and patterns as described in the text.

Fonte: Elaborado pelo autor.

### 3.3.4 *Comping*

O termo “*comping*” ou “*comp*”, é constantemente utilizado como referência ao acompanhamento musical no repertório jazzístico. Para Crook (1995, p. 12, tradução nossa), esse termo, que na língua inglesa deriva da palavra “*accompaniment*”, “representa um acompanhamento improvisado para um solo usando elementos melódicos, harmônicos e/ou rítmicos. Em outras palavras, *comping* é um tipo de solo secundário que suporta, complementa e interage como o solista principal.”<sup>48</sup>

O pianista e educador musical Hal Galper, ao tratar da definição e características da técnica de acompanhamento *comping* aplicada ao piano<sup>49</sup>, entende que:

Os acompanhadores (incluindo baixo e bateria) devem se esforçar para adquirir a percepção de que toda ideia que um solista toca é uma sugestão (um sinal) para os acompanhadores sobre o que o improvisado precisa para dar suporte ao solo que está tentando criar. [...]  
Para manter seu *comping* interessante, você deve variar os acordes em duração e volume, atividade e inatividade. [...]  
O pianista deve evitar uma hiperatividade rítmica. A ilusão de espaço deve ser criada. O conselho de menos é melhor se aplica aqui [...]  
(GALPER, s. d., *on-line*, tradução nossa).<sup>50</sup>

O pesquisador Victor Polo (2018, p. 118) destaca ainda que essa técnica pode ser entendida como um “complemento do acompanhamento visto que [...] relaciona-se a complementar (ou colorir) ritmos, harmonias e melodias, em vez de realizar a função central de preenchimento rítmico-harmônico.”

Nos procedimentos apresentados nos tópicos anteriores desta pesquisa, é possível afirmar que, em diversos momentos, os acompanhamentos executados por

<sup>48</sup> “[...] means to improvise a background for a solo using the elements of melody, harmony and/or rhythm. In other words, comping is a kind of secondary soloing which supports, compliments and interacts with a primary solo.”

<sup>49</sup> Hal Galper discute a respeito da técnica de *comping* aplicada ao piano. No entanto, a técnica pode se aplicar a outros instrumentos harmônicas como a guitarra.

<sup>50</sup> “The accompanists (including bass and drums) should strive to acquire the perception that every idea a soloist plays is a suggestion (a signal) to the accompanists as to what the soloist needs behind them to support the sound the soloist is trying to create. [...] To keep your comping interesting, you should vary chords of different duration and volume, activity and inactivity. [...] the pianist should avoid a hyperactive approach to rhythmic comping. The illusion of space must be created. The advice of ‘Less is best’ applies here” (GALPER, s. d., *on-line*).

Horta sugerem uma aproximação com a técnica de *comping*, principalmente no que diz respeito à atenção dada à melodia principal, ainda que esta não seja improvisada, e à criação da ilusão de espaço e variação dos acordes. Para aprofundar essa discussão, destacamos a seguir o Exemplo 33, referente ao acompanhamento executado por Horta, que vai ao encontro dos apontamentos de Crook (1995), Galper (s. d.) e Polo (2018):

**Exemplo 33** - Trecho do acompanhamento e linha melódica extraído de *Vida Noturna* (2'08" – 2'33") (BOSCO, 1976)

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and an electric guitar line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 31-33):**
  - Voz:** Measure 31 starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). Measure 32 has a half note (C5) and a quarter rest. Measure 33 has a half note (D5) and a quarter rest.
  - Guitarra Elétrica:** Measure 31 has a whole chord (Cmaj7). Measure 32 has a half chord (C#m7(b9)) and a quarter rest. Measure 33 has a half chord (F#7(b9)) and a quarter rest.
- System 2 (Measures 34-36):**
  - Voz:** Measure 34 has a half note (B4) and a quarter rest. Measure 35 has a half note (A4) and a quarter rest. Measure 36 has a half note (G4) and a quarter rest.
  - Guitarra Elétrica:** Measure 34 has a half chord (Bm(maj7)) and a quarter rest. Measure 35 has a half chord (Bm7) and a quarter rest. Measure 36 has a half chord (E9) and a quarter rest.
- System 3 (Measures 37-39):**
  - Voz:** Measure 37 has a half note (D5) and a quarter rest. Measure 38 has a half note (C5) and a quarter rest. Measure 39 has a half note (B4) and a quarter rest.
  - Guitarra Elétrica:** Measure 37 has a half chord (D9) and a quarter rest. Measure 38 has a half chord (D7(b9)) and a quarter rest. Measure 39 has a half chord (Gmaj7) and a quarter rest.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No trecho acima, notamos uma variação de procedimentos no acompanhamento. No compasso 32, Horta faz uso da técnica de harmonia em blocos, já verificada em excertos destacados anteriormente nesta pesquisa. No compasso 34, realiza um movimento cromático descendente em oitavas, que aponta para a

progressão harmônica que ocorre no mesmo momento. Nesse procedimento, o músico parte da nota Lá#, sendo esta a 7ª maior do acorde Bm(Maj7), passando pela nota Lá, que seria a sétima menor do acorde Bm7 presente na progressão harmônica da canção nesse trecho, e novamente desce cromaticamente para a nota Sol#, de forma a coincidir com a 3ª do acorde E9. Esse mesmo recurso é utilizado no compasso 36, no qual, com o intervalo de 8ª e melodia cromática descendente, são tocadas as notas Sol# e Sol de forma a coincidir novamente com as 7ªs dos acordes, sendo estes Am(Maj7) e Am7. No compasso 38, a opção é por intervalos de 3ª maior, observando-se um movimento paralelo descendente em que são adicionadas ao acorde Gmaj7 as extensões 9ª maior no primeiro tempo do compasso e 6ª maior no segundo tempo. Ainda nesse compasso, notamos a utilização de um arpejo do acorde em questão. Nos compassos 33, 35 36 e 38, observa-se que nos acordes encontrados no acompanhamento executado por Horta estão presentes tensões em relação aos acordes tocados nesses trechos e há uma preferência pela utilização de *voicings* que não dispõem da fundamental dos acordes em questão.

Na canção *Patrulhando (Masmorra)*, de autoria de João Bosco e Paulo Emílio, presente no álbum *Tiro de Misericórdia*, a sonoridade perceptível no arranjo da canção sugere novamente uma aproximação com o *jazz*. Nessa performance, da qual destacamos um trecho transcrito no Exemplo 34, enquanto a bateria se mantém fixa em um acompanhamento rítmico executado com baquetas do tipo vassouras<sup>51</sup>, no contrabaixo são executadas notas longas, geralmente no primeiro tempo de cada compasso, enquanto no violão ocorre uma pequena variação rítmica, porém prevalece o uso de figuras rítmicas de maior duração. Em contrapartida, na guitarra, é notável uma ampla variação de procedimentos rítmicos, melódicos e harmônicos que tendem a ocupar os espaços onde não existe melodia principal executada pela voz, privilegiando-se as tensões dos acordes. Entendemos que essa imprevisibilidade rítmica do acompanhamento atrelada às escolhas harmônicas que envolvem a adição de extensões remete à técnica de acompanhamento *comping*.

**Exemplo 34** - Transcrição de trecho de *Patrulhando (Masmorra)* (0'23" – 1'01") (BOSCO, 1979)

---

<sup>51</sup> O uso das baquetas do tipo vassouras se popularizou nos Estados Unidos, principalmente nos anos 1950 entre os grupos de *jazz* norte-americanos oriundos do movimento *West Coast*. No Brasil, correntemente se utiliza o termo “vassourinhas” como referência a este tipo de baqueta, que passou a ser também amplamente utilizado por bateristas ligados à bossa nova nos anos 1960.

The image displays three systems of a musical score for a jazz piece. Each system includes staves for Guitarra Elétrica (Electric Guitar), Voz (Voice), Violão (Violin), Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The score is written in 4/4 time and features various jazz-influenced chords and melodic lines.

**System 1 (Measures 5-7):**

- Measures 5-6:** Chords  $A_{maj}^7(add9)$  and  $F\sharp m^7(add11)$ . The electric guitar part features a complex chordal texture with triplets and a melodic line. The voice part has a triplet of eighth notes. The violin and bass parts provide harmonic support with sustained notes and triplets.
- Measure 7:** Chord  $Bm^9$ . The electric guitar part has a melodic line with a triplet. The voice part has a triplet of eighth notes. The violin and bass parts continue with sustained notes and triplets.

**System 2 (Measures 8-10):**

- Measure 8:** Chord  $B\flat^9$ . The electric guitar part has a melodic line with a triplet. The voice part has a triplet of eighth notes. The violin and bass parts continue with sustained notes and triplets.
- Measure 9:** Chord  $E^7(\flat 13)$ . The electric guitar part has a melodic line with a triplet. The voice part has a triplet of eighth notes. The violin and bass parts continue with sustained notes and triplets.
- Measure 10:** Chord  $A_{m}^9$ . The electric guitar part has a melodic line with a triplet. The voice part has a triplet of eighth notes. The violin and bass parts continue with sustained notes and triplets.

**System 3 (Measures 10-12):**

- Measure 10:** Chord  $Gm^9$ . The electric guitar part has a melodic line with a triplet. The voice part has a triplet of eighth notes. The violin and bass parts continue with sustained notes and triplets.
- Measure 11:** Chord  $C^7(\flat 9)$ . The electric guitar part has a melodic line with a triplet. The voice part has a triplet of eighth notes. The violin and bass parts continue with sustained notes and triplets.
- Measure 12:** Chord  $F_{maj}^7(add9)$ . The electric guitar part has a melodic line with a triplet. The voice part has a triplet of eighth notes. The violin and bass parts continue with sustained notes and triplets.

**System 4 (Measures 13-15):**

- Measure 13:** Chord  $B\flat^9$ . The electric guitar part has a melodic line with a triplet. The voice part has a triplet of eighth notes. The violin and bass parts continue with sustained notes and triplets.
- Measure 14:** Chord  $B\flat^9$ . The electric guitar part has a melodic line with a triplet. The voice part has a triplet of eighth notes. The violin and bass parts continue with sustained notes and triplets.
- Measure 15:** Chord  $B\flat^9$ . The electric guitar part has a melodic line with a triplet. The voice part has a triplet of eighth notes. The violin and bass parts continue with sustained notes and triplets.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A respeito da sonoridade jazzística notada nas duas canções tratadas acima, destacamos que, apesar de João Bosco ser representativo da música popular

brasileira, ele próprio reconhece a influência do *jazz* sobre sua música. O pesquisador Marcus Vinicius de Almeida (2009, p. 26) destaca a incorporação de elementos jazzísticos por parte de João Bosco e Aldir Blanc ao seu repertório:

[...] é possível afirmar que, embora a preocupação com o nacional seja evidente na obra da dupla, ela não é determinante. Essa afirmação se baseia em duas constatações: primeiro, porque ao explorar as mais diferentes manifestações de samba, foram incorporados elementos de outros gêneros musicais, especialmente do *jazz*.

Entendemos que o uso da guitarra por parte de Horta, lançando mão de elementos técnicos em proximidade com a técnica *comping*, somada às escolhas estéticas dos outros instrumentistas atuantes nessas canções, propicia uma sonoridade jazzística. Horta reconhece esse modo de harmonizar como um dos recursos que compõem um vasto leque de possibilidades estéticas-musicais e que, de certa maneira, implica em uma economia contraposta à já comentada possibilidade de ampliar a sonoridade dos acordes:

A harmonia na guitarra é a coisa que eu mais preso, porque recebi muita influência da música clássica. Toco a guitarra de várias formas [...]. Uso muito a corda solta, faço arpejo de baixo pra cima. E isso vem da influência erudita. Tem umas terças que parecem duas flautas tocando. Ou então dou uns blocks (blocos), que são blocos de acordes, que parecem os metais americanos [...]. Consegui a liberdade na guitarra através dos acordes, e como sempre gostei do piano, aquela coisa de orquestração, Ravel, Wagner, comecei a bolar uns acordes fechadinhos. “Só quero essa nota aqui, a sete bemol, lá em cima”. Aí mudava a posição (MUSEU DO CLUBE DA ESQUINA, s. d., *on-line*).

Conforme já exposto nesta pesquisa, guitarristas representativos do gênero *jazz*, como Wes Montgomery e Keny Burrell, fazem parte do universo musical que Horta reconhece como parte de suas influências musicais. Entretanto, vale destacar que o uso da técnica *comping* foi incorporado ao modo de tocar de diversos guitarristas e violonistas brasileiros, como destaca o pesquisador Victor Polo (2018, p. 34):

Nessa vertente de violonistas, observa-se em muitas de suas performances certo deslocamento do uso tradicional do violão no Brasil, manifesto no modo de tocar: no âmbito do acompanhamento ou do violão enquanto solista é nítida a presença da harmonização em bloco, similar ao *comping* presente no *jazz*.

### 3.3.5 *Doubles Stops*

Como referência ao uso de intervalos harmônicos na guitarra elétrica, correntemente se utiliza a expressão “*double stops*”. Segundo Mangueira (2006), esse recurso frequentemente é usado em instrumentos da família das cordas, como o banjo e cavaquinho, podendo ser empregado em gêneros como *blues*, *country* e choro. Através desse recurso, as notas que formam o intervalo em contexto harmônico (díade) podem caminhar de forma paralela, oblíqua ou contrária.

Nos acompanhamentos executados por Horta, encontramos o uso recorrente dos *double stops* a exemplo do uso do intervalo de 4ª aumentada. Constituído pela distância de três tons entre duas notas, por essa razão, esse intervalo também é referido na literatura da teoria musical como trítone. Sua ocorrência é manifestada nos acordes de tipologia X7 entre a 3ª maior e a 7ª menor do acorde. O pesquisador Bruno Mangueira (2006, p. 54-55) destaca a maneira como esse intervalo pode ser acessado no braço da guitarra:

A simetria característica do intervalo de trítone encontra um paralelo na associação visual proporcionada pela escala do instrumento, onde as notas estão dispostas a uma casa e uma corda de distância. Entre as cordas 3 e 2, que guardam entre si intervalo de terça e não de quarta, predomina a simetria física, resultando num intervalo de quarta justa. A única exceção é reservada às cordas 2 e 1, onde é realizada abertura entre os dedos 3 e 4 da mão esquerda, resultando em nova quarta justa [quinta justa].

Apesar desse intervalo figurar entre as notas das tétrades dos acordes do tipo X7, encontramos sua utilização por parte de Horta de forma isolada, em acordes em que o músico opta por não tocar a fundamental e quinta. Esse procedimento pode ser observado no Exemplo 35, referente ao acompanhamento executado por Horta na canção *Rumbando*:

**Exemplo 35** - Trecho do acompanhamento extraído de *Rumbando* (0'02 – 0'19") (BOSCO, 1976)

The image shows three staves of musical notation for guitar. The first staff starts with a dense chordal texture labeled E7(9) and continues with chords A7, D7, G7, E7, A7, and D7. The second staff begins at measure 5 with G7, E7, A7, D7, G7, and E7. The third staff begins at measure 8 with A7, D7, G9, Gb9, F9, and E7(9). The notation includes various chord voicings and tritone applications, such as the interval between Si and Fá over a G7 chord.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No compasso 5 do trecho acima, o trítono é também utilizado pelo músico como um recurso para adicionar tensões aos acordes. Sobre o acorde G7, o músico opta por tocar não apenas as notas Si e Fá, que estabelecem o trítono do acorde em questão, mas também o intervalo de trítono que envolve as notas Ré e Lá bemol, sendo esta última a 9ª menor do mesmo acorde.

No universo da linguagem musical jazzística, é possível constatar o uso desse recurso. No Exemplo 36, destacamos a utilização dos *double stops* por parte do guitarrista representativo do gênero *jazz*, Joe Pass<sup>52</sup> na gravação de *Slick Cat*:

**Exemplo 36** - Trítonos aplicados por Joe Pass em *Slick Cat* (1'02" - 1'08") (PASS, 1970)

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff starts at measure 53 with an F7 chord and includes double stops (two notes played together) and tritone applications. The second staff starts at measure 56 and includes a Bb7 chord and further double stops and tritone applications. The notation is in 4/4 time and features a mix of eighth and quarter notes.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No trecho acima, assim como no exemplo 35, são utilizadas a 3ª maior e a 7ª

<sup>52</sup> Joe Pass (New Brunswick, 13 de janeiro de 1929 - Los Angeles, 23 de maio de 1994), músico americano, um dos maiores guitarristas de jazz de todos os tempos, primava pela improvisação e habilidade técnica. Integrou o Oscar Peterson Trio e gravou com Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan e Count Basie. Joe Pass faleceu em 23 de maio de 1994, de câncer no fígado, aos 65 anos, em Los Angeles (O EXPLORADOR, 2013).

menor dos acordes do tipo X7 que estabelecem o trítone dos acordes em questão. Enquanto na utilização dos trítonos Mi Bemol/Lá e Lá bemol/Ré são estabelecidos os acordes F7 e Bb7, os trítonos Mi/Lá sustenido e Lá/Ré sustenido representam os acordes Gb7 e Cb7, sendo esses os *SubV7*<sup>53</sup> dos primeiros acordes citados. Nas definições de Crook (1993), esse tipo de recurso envolve a utilização de *guide tones* ou tons de guia, em tradução livre. Esses tons seriam notas de acordes responsáveis pela criação de uma qualidade ou sonoridade harmônica essencial ao acorde.

Em relação ao Exemplo 37, nos compassos 6 e 7, encontramos novamente o uso dos *double stops*, mas Horta executa sobre o acorde G7 uma apojatura que parte da terça menor (nota Si bemol) desse acorde e repousa sobre as notas Sol Fá Mi, que estabelecem o G7 com a adição da nota Mi que representa o 13<sup>a</sup> maior deste acorde:

**Exemplo 37** - *Double stops* utilizados por Toninho Horta em *Rumbando* (0'12" – 0'14") (BOSCO, 1976)



Fonte: Elaborado pelo autor.

Esse *double stop* que inclui a 3<sup>a</sup> menor sobre um acorde do tipo X7 é novamente executado no acompanhamento da canção *Transversal do tempo* (Exemplo 38):

**Exemplo 38** - *Double stops* utilizados por Toninho Horta em *Transversal do Tempo* (2'50" - 2'56") (BOSCO, 1976)



Fonte: Elaborado pelo autor.

A utilização da terça menor sobre um acorde do tipo X7 é considerada uma

<sup>53</sup> *subV7* significa substituto da sétima da dominante e é encontrada sobre o II grau abaixado, isto é, um semitom acima do acorde de resolução (CHEDIAK, 1986).

*blue note*<sup>54</sup> e pode ser vista como um elemento estilístico associado ao *blues* e ao *jazz*. O Exemplo 39 contempla o uso desse recurso pelo guitarrista representativo do gênero *jazz*, Barney Kessel<sup>55</sup>:

**Exemplo 39** - *Double stops* utilizados por Barney Kessel em *Basies's Blues* (0'23" -0'26") (KESSEL, 1973)



Fonte: Elaborado pelo autor.

### 3.3.6 Oitavas

Outro recurso amplamente utilizado por Horta é execução de trechos melódicos em oitavas, como se pode observar nos Exemplos 40, 41, 42 e 43:

**Exemplo 40** - Oitavas encontradas em *Bijuterias* (0'32" -0'38") (BOSCO, 1977)



Fonte: Elaborado pelo autor.

**Exemplo 41** - Utilização de oitavas em *Tabelas* (0'01" - 0'13") (BOSCO, 1977)

<sup>54</sup> Blue Notes: “A palavra *blue*, que define sentimentos melancólicos, deu origem ao gênero musical homônimo. Sons característicos do *blues* norte-americano, as *blue notes* consistem em certo desvio descendente na afinação de determinadas notas da escala, como a terça, a quinta e a sétima, expressando tristeza” (DOURADO, 2008, p. 52).

<sup>55</sup> Barney Kessel: “[...] nasceu em 1923, em Oklahoma. Começou a tocar guitarra aos 16 anos de idade e, aos 19, já morando em Los Angeles, aparecia entre os grandes músicos da cidade. O instrumentista ficou conhecido também por introduzir a guitarra na formação de trio. Foi membro do Oscar Peterson Trio, juntamente com o baixista Ray Brown. Dono de um fraseado marcante, com influência de Charlie Christian, Kessel tocou também com o saxofonista Charlie Parker” (GUITAR PLAYER, s. d., *online*).

Musical score for Example 42, showing two staves of guitar music. The first staff has chords  $Dm^6$ ,  $A^{7(b13)}$ ,  $Dm^6$ , and  $A^{7(b13)}$ . The second staff has chords  $Dm^6$ ,  $A^{7(b13)}$ ,  $Dm^6$ , and  $A^{7(b13)}$ . There are triplets and slurs throughout the piece.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Exemplo 42 - Utilização de oitavas em *Latin Lover* (0'01" -0'17") (BOSCO, 1976)

Musical score for Example 43, showing a single staff of guitar music. The chords are  $Am^9$ ,  $Am^{(maj13)}$ ,  $Gm^9$ ,  $Gm^{(maj13)}$ , and  $Bm^{7(b5)}$ . There are triplets and slurs throughout the piece.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Exemplo 43 - Utilização de oitavas em *Falso Brillante* (0'01" -0'14") (BOSCO, 1977)

Musical score for Example 43, showing three staves: Guitarra Elétrica, Piano, and Baixo. The chords are  $Em^9$ ,  $Em^{(maj9)/B}$ , and  $Em^9$ . There are triplets and slurs throughout the piece.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No Exemplo 40, nota-se que as oitavas são utilizadas de forma a privilegiar notas pertencentes aos acordes estabelecidos nessa ocorrência. Nos primeiros dois compassos do trecho, são tocadas a 7ª maior e a 7ª menor dos acordes Am(maj9) e Am9, respectivamente. Na sequência, são privilegiadas a 9ª maior e a fundamental dos mesmos acordes. Isso é feito através de um mesmo motivo melódico em graus conjuntos. Ainda a respeito da utilização das oitavas 41, mostramos o recurso das oitavas sendo usado para conectar melodicamente dois acordes. Correntemente, para se referir a esse tipo de ocorrência, que infere uma boa conexão aos acordes e que geralmente envolve uma atenção às notas mais agudas dos mesmos, se usa a expressão “*voice leading*” (CROOK, 1995, p. 46).

Nos Exemplo 41 e 42, as oitavas são utilizadas como um recurso melódico na construção de um solo que sugere uma maior liberdade criativa na performance de Horta, assumindo o primeiro plano no arranjo da canção. Notamos novamente uma preocupação de Horta em relação às harmonias estabelecidas, a exemplo da escolha por enfatizar a nota Si, que representa a extensão 6ª maior do acorde Dm6 no Exemplo 42 e a 9ª maior do acorde Am9 no primeiro compasso do Exemplo 43.

Em relação ao Exemplo 43, as oitavas são utilizadas como um recurso que destaca uma linha melódica sendo como dobra com o que é executado ao piano.

O uso das oitavas por parte de guitarristas tornou-se um recurso idiomático do instrumento, principalmente após a ampla utilização por Wes Montgomery, também representativo do gênero musical *jazz*. O músico é mencionado por Horta como um dos maiores influenciadores da sua maneira de tocar:

Quando eu tinha uns 20 ou 21 anos eu conheci o Wes Montgomery e aí não parei de ouvir. [...] Ele tinha uma técnica de tocar em oitava, que influenciou gerações e gerações. Então ele deu uma enorme contribuição ao mundo da música (HORTA apud CAMPOS, 2010, p. 10).

A seguir, apresentamos um trecho de um solo transcrito que contempla o uso do recurso das oitavas pelo guitarrista Wes Montgomery (Exemplo 44):

**Exemplo 44** - Oitavas utilizadas por Wes Montgomery em *Impressions* (1'22" – 1'27")  
(MONTGOMERY, 1965)

96

Dm<sup>7</sup>

101

Fonte: Elaborado pelo autor.

### 3.4 Interação com outros instrumentos

No repertório analisado, encontramos de forma recorrente a utilização da guitarra em situações de total interação com os outros instrumentos nos arranjos em questão. No trecho transcrito abaixo, na introdução da canção *Conto de Fada*, a guitarra elétrica assume o primeiro plano do arranjo ao lado do violão (Exemplo 45). Ao tocar em uma região aguda da guitarra elétrica com andamento livre, Horta opta por fazer comentários às frases executadas por Bosco em uma região grave do violão, justamente quando ocorrem pausas na performance do violonista. Também é notável a utilização de *bends* e observa-se que seus comentários estabelecem tensões em relação ao que Bosco executa ao violão.

**Exemplo 45** - Trecho transcrito de *Conto de Fada* (0'01" - 0'29") (BOSCO,1979)

6ª corda = Ré

Violão

Guitarra elétrica

4

7

*rall.*

*rall.*

*rall.*

*a tempo*

Fonte: Elaborado pelo autor.

No arranjo da canção *Nessa Data*, a execução de Horta à guitarra é partícipe de um momento de sincronismo entre os outros instrumentos presentes na gravação, como se pode observar no Exemplo 46. No compasso 5 e início do compasso 6 (destacado a azul), a guitarra executa uma linha melódica com a mesma rítmica tocada pelo violão. Nesse momento do arranjo, Horta toca a nota Dó, sendo esta a 7ª menor do acorde Dm7 tocado por Bosco, além da nota Sol, que representa a 4ª justa do mesmo acorde, a qual não está presente na execução do violonista. A partir do compasso 9, quando tem início o primeiro verso da canção, toca um intervalo de 5ª justa, formado pelas notas Lá e Mi, que representam respectivamente a 5ª justa e a 9ª maior do acorde Dm7, que ocorre nesse momento. Nessa ocorrência, destacada em vermelho, a execução rítmica empregada pelo guitarrista coincide com a que é executada ao violão, baixo e bumbo da bateria. Já no final do compasso 10, a rítmica de duas colcheias utilizada por Horta (em laranja) coincide com a linha melódica vocal. Essa organização sincrônica entre os instrumentos perdura ao longo dos versos da canção, com pequenas variações (Exemplo 46).

**Exemplo 46** - Trecho do arranjo de *Nessa Data* (0'01 – 0'29) (BOSCO, 1975)

Chords: Dm<sup>7</sup> Dm<sup>6</sup> Gm<sup>7</sup>/D Dm<sup>7</sup> Dm<sup>6</sup> Gm<sup>7</sup>/D

6ª corda = Ré

Instrumental score for the first system, measures 1-4. The score includes staves for Guitarra Elétrica, Violão, Baixo, Bateria, and Voz. The guitar part is mostly silent, while the violin and bass provide harmonic support.

Efeito Wub

5

Chords: Dm<sup>7</sup> Dm<sup>6</sup> Gm<sup>7</sup>/D Dm<sup>7</sup>

Instrumental score for the second system, measures 5-8. A blue box highlights the guitar part in measure 5, which features a 'Wub' effect. The violin and bass continue their accompaniment.

8

Chords: Dm<sup>6</sup> Gm<sup>7</sup>/D Dm<sup>7</sup>

Instrumental score for the third system, measures 9-12. A red box highlights the guitar and bass parts in measure 10. The vocal line includes the lyrics: "Ho-je vai Vai ter... mar-me-".

The image shows a musical score for the song 'Nesta Data'. It includes staves for Electric Guitar (Guitarra Elétrica), Violin (Violão), Bass (Baixo), Drums (Bateria), and Voice (Voz). The guitar and drums parts feature a repeating rhythmic pattern highlighted by red boxes. The lyrics 'la - da' and 'Ou-ro e rum' are visible under the voice staff.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Vale destacar que, na discografia analisada, a canção *Nesta Data* é a única em que encontramos um padrão rítmico que se repete por um número maior de compassos.

### 3.5 Aspectos estruturais potencializando o discurso verbal

Uma vez abordadas questões estruturais, destacaremos possíveis elos entre os *musemas* e os significados propostos pelo texto verbal das canções, através da metodologia proposta por Tagg (2013).

#### 3.5.1 *Falso Brilhante*

Na canção *Falso Brilhante*, destacamos um *musema* encontrado no acompanhamento realizado por Horta, que sugere uma atenção especial do músico à letra da canção. A letra foi transcrita abaixo, seguida do *QR Code 4*, que encaminha para uma gravação de *Falso Brilhante*.

*O amor  
É um falso brilhante  
No dedo da debutante*

*O amor  
É um disparate  
Na mala do mascate  
Macacos tocam tambor*

*O amor  
É um mascarado  
A patada da fera*

*Na cara do domador*

*O amor  
Sempre foi o causador  
Da queda da trapezista  
Pelo motociclista  
Do globo da morte*

*O amor é de morte  
Faz a odalisca atear fogo às vestes  
E o dominó beber água-raz*

*O amor é demais  
Me fez pintar os cabelos  
Me fez dobrar os joelhos  
Me faz tirar coelhos  
Da cartola surrada da esperança*

*O amor é uma criança  
E o mesmo diante da hora fatal*

*O amor me dará forças  
Pro grito de carnaval  
Pro canto do cisne  
Pra gargalhada final*

**QR Code 4 -Falso Brillhante**



Fonte: João Bosco Vevo (2017b).

Charles Perrone (1989) destaca o caráter irônico dessa canção – que possui elementos estruturais que a classificam como pertencente ao gênero musical bolero –, evidenciado essa característica em vários momentos da letra e, de forma mais intensa, na gargalhada que surge ao final:

Zombando das coisas que as pessoas fazem em nome do amor ou em busca dele, essa série de metáforas toca na tendência de exagerar os problemas amorosos ou desilusões. Bosco e Blanc ridicularizam o melodrama e a expressão hiperbólica de amor e tragédia comumente encontrados em boleros (e samba-canções). Uma gargalhada completa as últimas palavras da música; esse gesto pode ser dirigido à própria composição e aos limites externos do gênero em que se inscreve

(PERRONE, 1989, p. 179, tradução nossa).<sup>56</sup>

No compasso 16 da canção, destaca-se no plano sonoro do fonograma o recurso harmônico empregado por Horta que se distingue da maneira com que os outros instrumentos musicais estão tocando. Ao utilizar novamente a técnica de harmonização em blocos, Horta opta por tocar duas vezes um *voicing* de aproximação cromática meio-tom acima do acorde E7M(9/#11), estabelecido nesse momento da canção, cujas notas criam um momento de tensão harmônica. Em seguida, retorna para o acorde tocado pelos outros instrumentos harmônicos. Com esse artifício, Horta acentua o momento de tensão, patente no texto verbal coincidente da canção com a frase: “a patada da fera na cara do domador”. No Exemplo 47, abaixo, destacamos essa conjuntura:

**Exemplo 47** - Trecho de *Falso Brillhante* (0,37” – 0’46”) (BOSCO, 1977)

The musical score for Exemplo 47 consists of two staves. The top staff is for the Electric Guitar (Guitarra Elétrica) and the bottom staff is for the Voice (Voz). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar part starts at measure 14 with an F#m7 chord, followed by a B7(sus4) chord, and then an E(maj9(#11)) chord. The voice part has a melodic line with lyrics: "O a mor-é um mas ca ra - do a pa ta-da da fe - ra na ca ra do do ma dor". The lyrics are written below the staff, with some words underlined. The guitar part has some triplets and slurs indicated.

Fonte: Elaborado pelo autor.

### 3.5.2 O timbre como recurso expressivo

#### 3.5.2.1 Bodas de prata

A letra de *Bodas de prata*, canção de autoria de João Bosco e Aldir Blanc, presente no álbum *Caça à Raposa* (1975), descreve um cenário de amargura fomentado por uma traição amorosa. Após a transcrição da letra, segue um *QR Code* que encaminha para seu áudio (*QR Code 5*):

<sup>56</sup> “Mocking the things people do in the name of love or in pursuit of it this string of metaphors touches on the tendency to exaggerate one’s amorous troubles or disillusionments. Bosco and Blanc ridicule the melodrama and hyperbolic expression of love and tragedy commonly found in boleros (and sambacancões). A burst of laughter completes the last words of the song; this gesture may be directed at the composition itself and at the outer limits of the genre in which it is inscribed.”

*Você fica deitada  
De olhos arregalados  
Ou andando no escuro de penhoar  
Não adiantou nada  
Cortar os cabelos e jogar no mar  
Não adiantou nada o banho de ervas  
Não adiantou nada o nome de outro  
No pano vermelho  
Pro anjo das trevas  
Ele vai voltar  
Cheirando a cerveja  
Se atirar de sapato na cama vazia  
E dormir na hora murmurando:*

*Dora...  
Mas você é Maria  
Você fica deitada  
Com medo de escuro  
Ouvindo bater no ouvido  
O Coração descompassado  
É o tempo, Maria, te comendo  
Feito traça num vestido de noivado*

#### QR Code 5 - Bodas de Prata



Fonte: João Bosco Vevo (2018b).

A principal personagem da canção, Maria, reconhece a traição do marido e, inconsolada, recorre à magia negra na tentativa de ser a única mulher a receber o amor do companheiro, mas sua artimanha fracassa. Desilusão amorosa, caráter depressivo e frustração são elementos presentes no texto verbal da canção, potencializados por códigos do discurso musical. O andamento lento, a interpretação vocal arrastada de João Bosco e a tensão gerada pela construção melódica repousando sobre notas de tensão dos acordes são elementos da estrutura musical que advogam nesse sentido. Ao considerarmos a proposta metodológica de Tagg (2013), entendemos que, somados esses elementos ao desenrolar do texto verbal, forma-se uma *pilha musemática*, que anuncia dois momentos no enunciado, divididos quando surge o

nome de Dora, a amante. A harmonia, até então construída sobre a tonalidade de Ré menor, modula para a tonalidade de Ré maior, acompanhada pela melodia, conforme demonstrado no Exemplo 48:

**Exemplo 48** - Trecho de *Bodas de Prata* (BOSCO, 1975)

Fonte: Elaborado pelo autor.

A contribuição criativa de Toninho Horta refere-se à escolha dos timbres na execução do acompanhamento dessa canção, como um dos elementos *marcadores de episódio*. Horta opta por dois efeitos distintos para os dois momentos da canção. Inicialmente, a escuta sugere um efeito de modulação denominado *phaser*. Os efeitos de modulação como *phaser* e *flanger* são obtidos através da mistura, de maneira digital ou analógica, de um som original da guitarra e outro som também originário do mesmo instrumento, em que, progressivamente, frequências são canceladas e reintroduzidas sobre um tempo geralmente aleatório. Essa varredura de frequências “transformam a guitarra em uma entidade de espaço, mesmo que não esteja se movendo no espectro sonoro [...] evocando um senso de desorientação sônica” (RUSSO, 2014, p. 8, tradução nossa).<sup>57</sup>

Esse tipo de significação através de analogia com o tempo e espaço é classificado na tipologia proposta por Tagg (2013) como *anafonia espacial*. Assim, podemos considerar que o cenário de desorientação evocado no texto verbal é aflorado pela escolha do timbre de Horta à guitarra.

No segundo momento da canção, o senso de desorientação é mantido, mas a percepção sonora indica um efeito chamado *wah-wah*, aplicado à guitarra de Horta. Geralmente, esse efeito é obtido através de um pedal homônimo, criado como uma ferramenta expressiva nos anos 1960, propondo, além da possibilidade de atuar como

<sup>57</sup> “[...] transforming the guitar into a spatial entity even though it is not moving along the stereo spectrum, elevating the stature of the guitar sound to ethereal heights through which a sense of sonic disorientation is evoked.”

um filtro, a capacidade de emular o som da voz humana. Essa expressiva mudança de timbre não apenas evidencia a mudança de episódio do texto verbal, mas também intensifica a temática de desespero proposta na canção nessa segunda parte.

Em um período cronologicamente anterior ao da gravação desse fonograma, nos anos de 1960 e 1970, guitarristas se estabeleceram internacionalmente com o advento do *rock* que, apesar de ter surgido em anos anteriores, consolidou apenas nesse período as bandas e os artistas mais representativos do estilo. Na época, o guitarrista norte-americano Jimi Hendrix surgiu como “divisor de águas no sentido de levar a guitarra elétrica maciça a um patamar de expressão mais alto [...] adicionou elementos psicodélicos, principalmente no que tange à utilização de efeitos sonoros especiais [...]” (ROCHA, 2011, p. 30). Em *Electric Ladyland* (1968), álbum representativo do período, Hendrix recorre aos filtros como recurso expressivo. A utilização dos efeitos como *wah wah*, *phaser* e *oitavadores* em canções como *Voodoo Child* e *Burning of the Midnight Lamp* sugerem a mesma intenção de desorientação buscada por Toninho Horta na canção *Bodas de Prata*.

### 3.5.2.2 *Em Tempos do Onça e da Fera (Quarador)*

Em mais uma parceria entre João Bosco e Aldir Blanc, a canção *Tempos do Onça e da Fera (Quarador)*, presente no disco *Tiro de Misericórdia* de João Bosco, lançado em 1977 pela RCA, ocorre uma participação criativa e colaborativa de Toninho Horta utilizando a guitarra elétrica e os efeitos sonoros. A letra, transcrita abaixo, em similaridade com composição *Bodas de Prata* analisada no tópico anterior, também possibilita uma divisão em duas partes. Em um primeiro momento, o texto verbal descreve um cenário do passado, evocando com saudosismo o bairro Vila Isabel como um lugar bucólico e de calma. Palavras como “tecidos em goiabeiras, sabiás, cigarras, vira-latas e um amor” sustentam tal imagem. Em um segundo momento, o personagem da canção refere-se ao presente, relatando uma mudança do ambiente social, o que o faz sentir mal. São trazidos para o texto elementos representativos dessa mudança, como se observa em: “Chovia, passei mal no elevador/ Ouvi nas ruas o cenário do metrô”.

A seguir, temos a letra da canção e seu respectivo *QR Code*:

*Saindo pro trabalho de manhã*

*O avô vestia o sol do quarador  
 Tecido em goiabeiras, sabiás  
 Cigarras, vira-latas e um amor  
 E o amor ia ao portão pra dar adeus  
 De pano na cabeça, espanador  
 Os netos, o quintal, Vila Isabel  
 Todo o Brasil era sol, quarador*

*Hoje, acordei depois do meio-dia  
 Chovia, passei mal no elevador  
 Ouvi na rua as garras do metrô  
 O avô morreu  
 Mudou Vila Isabel ou mudei eu?  
 Brasil  
 'á em falta honesto sol do quarador*

**QR Code 6 - Tempos do Onça e da Fera (Quarador)**



Fonte: João Bosco Vevo (2017c).

A morte do avô, a mudança da Vila Isabel e a falta do sol do quarador intensificam o contraste de cenários no texto verbal. Essa mudança também é explicitada por elementos dentro do arranjo da canção. No primeiro momento, a instrumentação da canção se limita ao uso do violão, flauta e a voz de João Bosco, todos executados em uma performance que contribui para a perspectiva de calma proposta no enunciado. A partir do segundo momento, a instrumentação é claramente ampliada, com o acréscimo da bateria, baixo, naipe de metais e guitarra elétrica. Este último instrumento é destacado no plano sonoro, assumindo um papel que o aproxima da voz do primeiro plano, sugerindo um conflito com a linha melódica cantada por Bosco, intensificado pela maneira livre com que Horta executa linhas melódicas possivelmente improvisadas. O músico também utiliza uma distorção como recurso expressivo para realçar o ambiente urbano descrito no texto. Percebe-se a utilização do timbre da guitarra elétrica como um *marcador de episódio*.

Segundo os pesquisadores Pinho e Vicente (2014), a utilização da guitarra e de elementos do arranjo desse fonograma corroboram a possibilidade de João Bosco e Aldir Blanc representarem em suas composições e em seus arranjos a ideia de disputa – em uma dimensão simbólica – entre os defensores da tradição e os favoráveis à modernidade:

[...] a guitarra ruidosa em contraposição ao violão melodioso, e o arranjo voltado à tradição “jazzística” em dissonância com a primeira parte quase seresteira, podem ser vistos quase como máculas por puristas e defensores das “tradições” musicais brasileiras (PINHO; VICENTE, 2014, p. 110).

A distorção aplicada à guitarra também é percebida em outra gravação de Horta, *Céu de Brasília*, feita em parceria com Fernando Brant e presente no disco *Terra dos Pássaros*. Sua letra descreve a desvalorização de uma vida urbana. Como descreve Nicodemo (2009, p. 152): “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 [...]”

O texto verbal apresenta uma similaridade temática com a composição de Bosco e Blanc e, além dessa aproximação, um timbre semelhante é utilizado por Horta na introdução de *Céu de Brasília*. Horta também utiliza uma distorção como alusão aos elementos da cidade, evidenciando a calma sugerida quando, ao entrar na primeira parte cantada, a instrumentação é reduzida ao violão, flauta e voz, justamente quando a letra diz: “a cidade acalmou”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre variadas disputas simbólicas que permeiam a música popular brasileira, existe aquela que se refere à valorização do tradicional ante o empenho em se alcançar o moderno. Identificamos traços dessa polarização na discografia de João Bosco dos anos 1970 e é nesse contexto que, possivelmente, a escolha pela guitarra elétrica como partícipe da instrumentação utilizada é coerente com o projeto artístico de Bosco e Blanc. Esse instrumento, embora já estivesse repertoriado na música popular brasileira na década citada, ainda apresentava resquícios de uma simbologia atrelada ao moderno. Os apontamentos apresentados no capítulo inicial deste trabalho nos permitiram aprofundar a discussão sobre o projeto artístico de João Bosco e Aldir Blanc e sobre a dimensão simbólica atrelada ao uso da guitarra elétrica no período em questão.

Ao nos debruçarmos sobre dados biográficos e sobre o universo criativo do músico Toninho Horta, identificamos uma contribuição criativa que extrapola a disputa entre o tradicional e o moderno. Destacamos elementos das práticas musicais de Horta que revelam parte de sua concepção harmônica e melódica, a influência da música mineira, do *jazz* e da bossa nova, além de sua ligação com o *Clube da Esquina*, Milton Nascimento e com o universo da canção popular. Esses elementos indicam que o músico já imprimia uma assinatura própria em seus trabalhos desde o início de sua carreira profissional. Possivelmente, essa seria a razão de ter participado de tantas produções fonográficas antes mesmo de ter lançado o seu primeiro trabalho autoral, o *Terra dos Pássaros* (1980).

Toninho Horta foi convidado a atuar como músico acompanhador em diversas produções, mas essa função foi superada diante de sua significativa contribuição criativa. Essa hipótese nos leva a pensar a questão: “acompanhamento” seria o termo mais adequado para se referir à atuação de Horta nos discos em que não é reconhecido como o artista principal?

Entendemos que a expressão “músico acompanhador” infere em uma rede hierárquica existente na produção fonográfica que tende a reduzir a importância da atuação daqueles que não são considerados como artista principal. No entanto, a importante contribuição de Horta na discografia analisada contrasta com esse conceito. A associação do músico com o *Clube da Esquina*, discutida na Capítulo 2 desta pesquisa, corrobora a possibilidade de o coletivo autoral fazer parte das

intenções criativas de Horta enquanto partícipe de uma produção em que não é o artista principal.

Para as análises, utilizamos como principal referência metodológica as contribuições de Tagg (2013) e Trotta (2008), que nos possibilitaram aferir de forma mais pormenorizada o aporte criativo de Horta na obra de Bosco. Assim, pudemos identificar elementos rítmicos que condizem com as práticas musicais do gênero samba, recorrentes na obra de Bosco, e destacamos a preferência de Horta em tocar à guitarra uma camada rítmica com figuras rítmicas de curta duração, geralmente deslocadas das cabeças dos tempos, além do uso frequente de antecipações dos acordes na última semicolcheia dos compassos. Esses elementos se mostraram atrelados a uma concepção melódica que remete à sonoridade do samba.

Ainda a respeito da dedicação ao plano melódico, este se mostrou um elemento determinante nas escolhas criativas de Horta em suas práticas musicais. Há um zelo por parte do músico em relação ao que soa como nota da ponta dos *voicings* por ele utilizados. Essas escolhas revelaram uma atenção à relação entre o que o músico toca e a melodia principal das canções entoada pela voz de Bosco. Em diversos momentos, as escolhas criativas de Horta manifestaram traços de complementaridade em relação não apenas às melodias entoadas por Bosco, mas também à maneira que este toca ao violão. Observamos ainda que essa possível interdependência se estende de forma recorrente em relação à maneira de tocar dos demais instrumentistas.

Encontramos ainda elementos que remetem à influência de outros músicos sobre a maneira de Horta tocar e compor. Merece destaque Tom Jobim, cuja influência está relacionada principalmente ao plano harmônico e melódico, e o mineiro Chiquito Braga, além de guitarristas associados ao universo do gênero *jazz*, como Wes Montgomery, Barney Kessel e Joe Pass. Depoimentos do próprio Horta e diversos exemplos musicais corroboram essa influência. A relação com a sonoridade associada aos guitarristas *jazzísticos* nos levou ainda a adotar terminologias recorrentes nesse universo, como *comping*, *double-stops* e estruturas constantes (*constant structures*).

Em relação à atuação de Horta no universo da canção popular, discutimos ainda uma possível interferência de significados do discurso verbal sobre as escolhas criativas do músico. Para tal, as contribuições de Tagg (2013) foram de extrema valia, uma vez que esse musicólogo não entende a música como uma linguagem absoluta e

busca significados paramusicais no campo da escuta. Assim, em nosso processo de análise, desenvolvido no tópico 3.5 deste trabalho, adotamos a terminologia desenvolvida por Tagg (2013) em sua proposta metodológica. Nessa investida, constatamos ocorrências de um possível empenho de Horta em amplificar sentidos presentes no discurso verbal através de suas escolhas musicais criativas. Para tal, o músico utiliza não apenas recursos técnicos-musicais referentes aos planos rítmicos, harmônicos e melódicos, mas também as escolhas de timbres se mostram como uma possível ferramenta expressiva.

No contexto analisado, entendemos que as práticas musicais de Horta se baseiam em uma concepção que abrange os diversos planos de uma canção. Sua atuação não se restringe a funções esperadas de um músico acompanhador como um figurante, uma vez que se observa um anseio em contribuir com significados cooptados na obra de João Bosco. O domínio técnico musical de Horta permite essa atuação multifacetada que, por si só, se mostra como uma assinatura do músico.

Por fim, esperamos que esta dissertação contribua com conhecimentos no campo da música popular brasileira e, de forma mais específica, a respeito do uso da guitarra elétrica no contexto de acompanhamento, além de incentivar o aprofundamento de diálogos com outras pesquisas sobre as práticas musicais do músico Toninho Horta.

## REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- ALMEIDA, Marcos Vinicius Scanavez Ramasotti Medeiros de. **João Bosco: um cavaleiro e o seu violão**. 2009. 127f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. 2002. 126f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2010. 279f. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. **Per Musi**, n. 29, p. 154-168, jun. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s1517-75992014000100016>.
- BATISTA, Cícero César Sotero. O lugar dos galos de briga: Aldir Blanc e a década de 1970. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Instituto de Letras, Rio de Janeiro/RJ, 2010.
- BARROSO, Ary. Decadência. **Revista da Música Popular**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 463, 1955.
- BARSALINI, Leandro. **Modos de execução da bateria no samba**. 2014. 240f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- BORDA, Rogério. **Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica**. 2005. 130f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio** 3a ed. Rio de Janeiro: Lumiar. 2003
- BRACHER, Gustavo Frederico. **O idiomatismo composicional de Juarez Moreira no álbum Riva e transcrição comentada de 04 peças**. 2018. 131f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda. **Toninho Horta: harmonia compartilhada**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- CARMO, Leandro Alves do. **A linguagem idiomática da guitarra de Toninho Horta: concepções harmônicas na música instrumental**. 2019. 173f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

CARVALHO, Regina. **O amor e o amendoim**: da poética de João Bosco à leitura da mpb. 1994. 242f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1994.

CHEDIAK, Almir. **Songbook**: João Bosco. V. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003a<sup>a</sup>

CHEDIAK, Almir. **Songbook**: João Bosco. V. 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003b.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação**. 12<sup>a</sup>. ed. Cascadura: Lumiar Editora, 1986.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a Música Brasileira. **Revista Música**, v. 5, n. 1, p. 33, 1994. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/rm.v5i1.55070>.

CROOK, Hal. **How to improvise**. Alemanha: Advance Music, 1993.

CROOK, Hal. **How to comp**: a study in jazz accompaniment. Alemanha: Advance Music, 1995.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. Editora 34, 2008.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália**: alegoria, alegria. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 1996.

FIUZA, Alexandre Felipe. Dimensões do cotidiano no cancionário de João Bosco e Aldir Blanc. **Teoria e Cultura**, v. 13, n. 2, p. 175-187, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.34019/2318-101x.2018.v13.13957>.

GAROTTI JUNIOR, Jether Benevides. **Cesar Camargo Mariano, Cristovão Bastos e Gilson Peranzetta**: uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianístico na música popular brasileira no final do século XX. 2007. 206f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

GOBBO JUNIOR, José Emilio. **The guitar style of Toninho Horta in selected recordings, 1988-1992**. 2020. 72f. Tese (Doutorado em Música) - Urbana, Illinois, 2020.

GUIMARÃES, Fernanda Paiva. **O samba em pessoa**: narrativas das Velhas Guardas da Portela e do Império Serrano. 2011. 219f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2011.

GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Tipografia São Benedicto, 1978.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HORTA, Toninho. **108 partituras de Toninho Horta**. Belo Horizonte: Terra dos Pássaros Produções, 2017. 330 p.

JOBIM, Paulo. **Canicioneiro Jobim. Obras Completas**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

KIMIZUKA, Y. B.; MARTINS, A. L.; BARBOSA, P. A. **Do “pau-elétrico” à guitarra baiana: o uso da saturação na música popular brasileira**. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Campinas: 2017. Disponível em: [https://www.academia.edu/37713228/Do\\_pau\\_ele\\_trico\\_a\\_guitarra\\_baiana\\_o\\_uso\\_da\\_saturac\\_a\\_o\\_na\\_mu\\_sica\\_popular\\_brasileir\\_a](https://www.academia.edu/37713228/Do_pau_ele_trico_a_guitarra_baiana_o_uso_da_saturac_a_o_na_mu_sica_popular_brasileir_a). Acesso em: 2 de jun. de 2020.

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. 2003. 200f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

LOBO, Eduardo Fernando de Almeida. **Concerto Carioca nº 1 de Radamés Gnattali: estudo histórico, analítico e estilístico visando a interpretação**. 2018. 326f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

LOPES, Rogério. **O ensino da “guitarra brasileira”**: uma construção. 2013. 153f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

LOVISI, Daniel Menezes. **A construção do violão mineiro: singularidades, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte**. 2017. 279f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

MACHADO, Adécio Camilo. Martinho da Vila: uma nova linhagem do samba nos anos de 1970. **Per Musi**, n. 28, p. 208-221, 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s1517-75992013000200016>.

MACHADO, Adécio Camilo. **Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para os anos 1970**. 2011. 281 f. Dissertação (Mestrado em Música) -, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

MANGUEIRA, Bruno Rossas. **Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira**. 2006. 96 f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa nova e outras bossas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 67-123.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. 159 p.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **Ctas del IV Congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional Para El Estudio de La Música Popular**, Cidade do Mexico, p. 1-12, abr. 2002.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. **Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular**. 2011. 239f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

\_\_\_\_\_. Campo polifônico: modulando sem deixar o Tom. In: SEIXAS, Jacy; CERASOLI, Josianne (org.). **UFU, ano 30: tropeçando universos**. Uberlândia: Edufu, 2008. p. 71-89.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada. Trad. Luiz Paulo Sampaio. 1. ed. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NICODEMO, Thais Lima. **Terra dos pássaros** uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta. 2009. 215f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NICODEMO, Thais Lima. Ivan Lins: um “ator móvel” na MPB dos anos 1970. **Revista Brasileira de Estudos da Canção–ISSN**, v. 2238, p. 1198, 2012.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África**, v. 23, n. 22, p. 87-89, dez. 2004.

PACHECO, Genil de Castro. **Que acorde é esse aí? Pluralidade: O processo criativo da ressignificação de estruturas harmônicas e melódicas**. 2010. 128f. Dissertação (Mestrado em Música em Contexto) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

PAES, Anna. **Almirante e o pessoal da velha guarda: memórias, história e identidade**. 2012. 227f. Dissertação (Mestrado em Música) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. Os Mutantes: hibridismo tecnológico na música popular brasileira dos anos 60/70. **Sonora**, v. 4, n. 7, p. 1-7, 2012.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

IRATI, Antônio; PEREIRA, Regina. **Garoto, sinal dos tempos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PERRONE, Charles A. **Masters of contemporary Brazilian song: MPB 1965-1985**. Austin-Texas: University of Texas Press, 1989.

PINHO, Marcio Giacomini; VICENTE, Rodrigo Aparecido. O jogo triste da vida: a sinuca dos excluídos em duas canções de João Bosco e Aldir Blanc. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 60, p. 171, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i60p171-188>.

POLO, Victor. **O violão e a guitarra de Lula Galvão: um estudo sobre sua atuação musical em diferentes formações i**. 2018. 207 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

POLO, Victor. **Toninho Horta**: um estudo sobre o uso de blocos de acordes em seus solos improvisados. Iniciação Científica (PIBIC/CNPq). Universidade Estadual de Campinas, 2014.

POLO, Victor. O solo improvisado de Toninho Horta em “Stella by Starlight”. **XXXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa de Pós-Graduação em Música**, Belo Horizonte, v. 26, p. 1-10, 2016. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/viewFile/3961/1445>. Acesso em: 22 jan. 2020.

RAGO, Antonio. **A longa caminhada de um violão**. São Paulo: Iracema, 1986.

ROCHA, Marcel Eduardo Leal. **A tecnologia como meio expressivo do guitarrista atuante no mercado musical pop**. 2011. 142f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

RUSSO, Nicholas. Psycherelic Rock. **Volume!**, n. 111, p. 162-173, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.4000/volume.4344>.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2017.

SCOVILLE, Eduardo Henrique Martins Lopez de. **Na barriga da baleia**: a Rede Globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970. 2008. 294f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: 34 Ltda., 2009.

STANYEK, Jason; OLIVEIRA, Fabio. Nuances of Continual Variation in the Brazilian Pagode Song “Sorriso Aberto”. In: TENZER, Michael; ROEDER, John. **Analytical and cross-cultural studies in world music**, Oxford University Press, 2011. p. 98-146. DOI: <http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195384581.003.0003>.

TAGG, Philip; BORÉM, Fausto. Análise musical para "não-musos": a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados. **Per Musi**, [S.L.], n. 23, p. 7-18, jun. 2011. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1517-75992011000100002>.

TAGG, Philip. **Music’s meanings**: a modern musicology for non-musos. Larchmont, NY: New York e Huddersfield: The Mass Media Music Scholar’s Press, Inc, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena da música popular**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1978.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Ícone**, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.34176/icone.v10i2.230128>.

ULHOA, Martha. Categorias de avaliação estética da MPB. **Actas del IV Congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional Para El Estudio de La Música Popular**, Cidade de Mexico, p. 1-18, 2002.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra elétrica de Heraldo do Monte**. 2005. 244f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra elétrica na Música Popular Brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker**. 2010. 284f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira**. 1997. 248f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **Eccos Revista Científica**, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.

### Referências digitais

CALADO, Carlos. **Barravento Artes**, mar. 2007. Disponível em: [http://p.download.uol.com.br/lannygordin/release\\_portugues.pdf](http://p.download.uol.com.br/lannygordin/release_portugues.pdf). Acesso em: 15 mai. 2020.

CAPARELLI, Nilton. Carnaval de verdade não aparece na TV. **Folhetim**, n. 161, 17 fev. 1980. Disponível em: [ijsn.es.gov.br/custom/download/biblioteca/jornais/FOLHETIM161.pdf](https://ijsn.es.gov.br/custom/download/biblioteca/jornais/FOLHETIM161.pdf). Acesso em 15 fev. 2022.

CIFRANTIGA. **Manoel da Conceição**. 16 dez. 2017. Disponível em: <https://cifrantica2.blogspot.com/2010/12/manoel-da-conceicao.html>. Acesso em: 26 jan. 2022.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Tunai**. [s. d.(a)]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/tunai/>. Acesso em: 24 fev. 2022.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Pereira Filho**. [s. d.(b)]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/pereira-filho/>. Acesso em 20 fev. 2022.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Baden Powell**. [s. d.(c)]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/baden-powell/>. Acesso em: 25 jan. 2022.

DISCOS DO BRASIL. Disponível em: <https://discosdobrasil.com.br/>. Acesso em: 21 mar. 2019.

DISCOS DO BRASIL. **Beto Guedes - Danilo Caymmi - Novelli - Toninho Horta**. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/beto-guedes-danilo-caymmi-novelli-toninho-horta>. Acesso em: 21 mar. 2021.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Antonio Rago**. 20 jan.2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5742/antonio-rago>. Acesso em: 16 mar. 2022.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Braguinha**. 26 mai. 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12251/braguinha>. Acesso em: 2 fev. 2022.

FICA A DICA PREMIUM. **Falando de música com Toninho Horta**. YouTube, 23 abr. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hb8nKYeEhSk>. Acesso em 8 jul. 2021.

GALPER, Hal. **Comping**. [s. d]. Disponível em: <http://www.halgalper.com/articles/comping/>. Acesso em: 2 mar. 2020.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Ano 62, n. 253, 25 out. 1936. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730\\_1936\\_00253.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1936_00253.pdf). Acesso em 15 mar. 2020.

GOMES, Vinícius; CARRILHO, Fábio. Entrevista com Toninho Horta. ViolãoPro, M&M Editorial, fevereiro de 2007, n° 9, pp. 22-26.

GUITAR PLAYER. **Barney Kessel**. [s. d.] Disponível em: <http://www.guitarplayer.com.br/?area=licao&id=107>. Acesso em: 5 mai. 2020.

INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM. **Blusa Vermelha**. [s. d.(a)]. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/5018>. Acesso em: 18 jun. 2020.

INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM. **Batidinha**. [s. d.(b)]. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4974>. Acesso em: 18 jun. 2020.

JOÃO BOSCO VEVO. **João Bosco - O Jogador**. YouTube, 12 jul. 2017a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=whJix6bVIAQ>. Acesso em: 4 mar. 2020.

JOÃO BOSCO VEVO. **João Bosco - Falso Brillhante**. YouTube, 12 jul. 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XzuX7cHd-ng>. Acesso em: 2 mar. 2020.

JOÃO BOSCO VEVO. **João Bosco - Nessa Data**. YouTube, 12 jul. 2017c. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=VzDE3s9\\_7TE](https://www.youtube.com/watch?v=VzDE3s9_7TE). Acesso em: 2 mar. 2020.

JOÃO BOSCO VEVO. **João Bosco - De Frente pro Crime**. YouTube, 11 dez. 2018a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UNZYjt21daw>. Acesso em 2 mar. 2020.

JOÃO BOSCO VEVO. **João Bosco - Nessa Data**. YouTube, 11 dez. 2018b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tcH9fyAaDU0>. Acesso em: 2 mar. 2020.

JOÃO BOSCO VEVO. **João Bosco - Gol Anulado**. YouTube, 23 jun. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m-ti4Z0FQr0>. Acesso em 4 mar. 2020.

JORNAL DO BRASIL. 2 fev. 1933. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 20 fev. 2021.

MUSEU DA PESSOA. **É só você acreditar e meter bronca**. 5 nov. 2004. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteúdo/história/e-so-voce-acreditar-e-meter-bronca-45535>. Acesso em: 02 mai. 2020.

MUSEU DO CLUBE DA ESQUINA. **Toninho Horta**. [s. d.]. Disponível em: <http://www.museuclubedadesquina.org.br/toninho-horta/>. Acesso em: 8 nov. 2020.

NEW YORK JAZZ WORKSHOP. **A brief profile of the great Wes Montgomery (1925-1968)**. [s. d.]. Disponível em: <https://newyorkjazzworkshop.com/wes-montgomery-1925-1968/>. Acesso em 23 mar. 2021.

O EXPLORADOR. **Joe Pass, um dos maiores guitarristas de jazz de todos os tempos, primava pela improvisação técnica**. 25 abr. 2013. Disponível em: <http://www.oexplorador.com.br/joe-pass-um-dos-maiores-guitarristas-de-jazz-de-todos-os-tempos-primava-pela-improvisacao-tecnica/>. Acesso em: 17 jan. 2021.

TOLEDO, Eunice Lopes de Souza & BINATO, Cláudia Valéria Pavanel. “*Tá lá o corpo* estendido no chão...”: um estudo sobre intertextualidade. In: XXXII Estudos Linguísticos, Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/comunica/ci086.htm>. > Acesso em: 25 Mar. 2019

TROPICÁLIA. **Reportagens históricas**. 2 mai. 1966. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>. Acesso em: 10 out. 2022.

VIOLÃO BRASILEIRO. **José do Patrocínio Oliveira (Zezinho)**. [s. d.]. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/jose-do-patrocinio-oliveira-zezinho>. Acesso em: 15 mar. 2020.

VIOLÃO COM FÁBIO ZANON. O Violão Brasileiro: O Violão em Minas Gerais. 30 jan. 2010. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/>. Acesso em: 15 mar 2021.

VIOLÃO IBÉRICO. **CD Violão Ibérico: Toninho Horta fala sobre seu estilo e as influências**. YouTube, 2 jul. 2013. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=lvEmNEUHap8&t=406s>. Acesso em: 20 abr. 2020.

### Referências fonográficas

AQUI OH!: Toninho Horta (compositor, intérprete, guitarra); Fernando Brant (compositor). 1980. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1FF45b8RTPI&t=49s>>. Acesso em: 28 jun. 2020

BASIE'S BLUES: Barney Kessel (compositor, intérprete, guitarra). 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bMqrRTvds-w>>. Acesso em: 19 mar. 2020.

BEIJO PARTIDO: Toninho Horta (compositor, intérprete, violão); Milton Nascimento (intérprete, voz). (1975) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X3KrqxyCn7k>>. Acesso em: 28 out. 2019.

BIJUTERIAS: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Toninho Horta (intérprete, guitarra). 1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pvzx7092uug>>. Acesso em 12 fev. 2020.

CAÇA A RAPOSA: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Toninho Horta (intérprete, guitarra). 1975. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MRtIkQgHYB0>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

CHEGA DE SAUDADE: Tom Jobim (compositor, intérprete, piano); Vinícius de Moraes (compositor); João Gilberto (intérprete, voz, violão). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QTTnL5EIID8>. Acesso em: 28 jun. 2020.

CONTO DE FADA: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Toninho Horta (intérprete, guitarra). 1979. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tLZhxiWed4Q>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

IMPRESSIONS: Wes Montgomery (compositor, intérprete, guitarra). 1965. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Z7yXLIk4oI>> Acesso em: 18 out. 2020.

JOGADOR: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Toninho horta (intérprete, guitarra). 1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IscR3njZg1E>>. Acesso em: 25 mai. 2020.

LATIN LOVER: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Toninho Horta (intérprete, guitarra). 1976. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qc3vtBUDsu4>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

MARIA NINGUÉM: Carlos Lyra (compositor); João Gilberto (intérprete, voz, violão). 1958. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y1AKUusocgVc>>. Acesso em: 28 dez. 2019

MISS SUETER: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Toninho Horta (intérprete, guitarra). 1976. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-T7a2bmHjjU>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

NESSA DATA: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Toninho Horta (intérprete, guitarra). 1975. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tcH9fyAaDU0>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

O CAVALEIRO E OS MOINHOS: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Toninho Horta (intérprete, guitarra). 1976. <<https://www.youtube.com/watch?v=ZJZnWUcYT48>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

PATRULHANDO MASMORRA: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Paulo Emílio (compositor); Toninho Horta (intérprete, guitarra). 1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nUcf1MnqysY>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

PEDRA DA LUA: Toninho Horta (compositor, intérprete, voz, guitarra, violão); Cacaso (compositor). 1979. <<https://www.youtube.com/watch?v=Oxr3hJEqJE0>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

PICA PAU: Toninho Horta (compositor, intérprete, guitarra). 1992. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2cPAqiJyJWo>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

RUMBANDO: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Toninho Horta (intérprete, guitarra). 1976. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PQZxZKMADi0>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

SALVE A CABROCHA: Zé Keti (compositor); Ângela Maria (intérprete, voz); Manoel da Conceição (intérprete, guitarra). 1958. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DyyYm93pa98>> Acesso em: 25 mai. 2020.

SE VOCÊ JURAR: Ismael Silva (compositor, intérprete, voz). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=mkr\\_Dex-Bvo](https://www.youtube.com/watch?v=mkr_Dex-Bvo). Acesso em: 1 fev. 2020.

SLICK CAT: Joe Pass (compositor, intérprete, guitarra). 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8oYUM111mg0> Acesso em: 29 out. 2020.

TABELAS: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Toninho Horta (intérprete, guitarra). 1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TbCxkLX8kuo>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

TIRO DE MISERICÓRDIA: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Toninho Horta (intérprete, guitarra). 1977. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IscR3njZg1E>>. Acesso em 20 fev. 2020.

TRANSVERSAL DO TEMPO: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Toninho Horta (intérprete, guitarra). 1976. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J3X1nLGnnkM>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

VIDA NOTURNA: João Bosco (compositor, intérprete, voz, violão); Aldir Blanc (compositor); Toninho Horta (intérprete, guitarra). 1976. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=11N5IZRvT88>>. Acesso em: 14 fev. 2020.

### **Discografia Toninho Horta**

BETO GUEDES, DANILO CAYMMI, NOVELLI E TONINHO HORTA. Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta. Brasil: EMI, 1973. (LP).

TERRA DOS PÁSSAROS. Toninho Horta, Orquestra Fantasma. Brasil: EMI, 1980. (LP); Dubas Música, 2008. (CD).

TONINHO HORTA. Toninho Horta. Brasil: EMI, 1980. (LP); USA: Capitol Records, 1990. (CD); Brasil: Minas Records, 2002. (CD).

DIAMOND LAND. Toninho Horta. USA: Verve/Polygram Records, 1988. (LP).

CONCERTO PLANETA TERRA. Nelson Ayres, Toninho Horta, Nivaldo Ornelas, Márcio Montarroyos. Brasil: IBM, 1989. (LP).

MOONSTONE. Toninho Horta. USA: Verve/Polygram Records, 1989. (LP).

ONCE I LOVED. Toninho Horta, Gary Peacock, Billy Higgins. USA: Verve/Polygram Records, 1992. (CD).

DURANG KID 1. Toninho Horta. USA: Big World Music, 1993. (CD).

LIVE IN MOSCOW. Toninho Horta. England: B&W Music, 1994. (CD).

FOOT ON THE ROAD. Toninho Horta. Japão: Polydor K.K., 1994. (CD).

QUALQUER CANÇÃO. Carlos Fernando, Toninho Horta. Brasil: Dubas Música, 1994. (CD).

DURANGO KID 2. Toninho Horta. USA: Big World Music, 1995. (CD).

SEM VOCÊ. Joyce; Toninho Horta. Japão: Omagatoki, 1995 (CD); Brasil: Biscoito Fino, 2007 (CD).

AO VICO NO CIRCO VOADOR. Flávio Venturini, Toninho Horta. Brasil: Dubas Música, 1998. (CD).

SERENADE. Toninho Horta. Coréia/USA: Thruspace, 1995. (CD); Brasil: Aqui-Ó Records, 1997. (CD).

FROM TON TO TOM. Toninho Horta. Japão: Vídeo Arts Music, 1999. (CD); Brasil: Minas Records, 2000 (CD).

FROM BELO TO SEOUL. Toninho Horta, Jack Lee. USA: Thruspace, 2000. (CD); Brasil: Minas Records, 2001. (CD).

DUETS. Nicola Stilo, Toninho Horta. Itália: Via Veneto Records/BMG, 1999. (CD); USA: Adventure Music, 2005. (CD).

QUATRO MODERNOS. Chiquito Braga, Toninho Horta. Brasil: Minas Records, 2001. (CD).

O SOM INSTRUMENTAL DE MINAS. Toninho Horta. Brasil: Minas Records, 2001. (CD).

VIRA VIDA. Nicola Stilo, Toninho Horta. Itália: Via Veneto Records/BMG, 2003. (CD).

COM O PÉ NO FORRÓ. Toninho Horta. Brasil: Minas Records, 2004. (CD).

SOLO - AO VIVO. Toninho Horta. Brasil: Minas Records, 2007. (CD).

TONINHO IN VIENNA. Toninho Horta. Áustria: PAO Records, 2007. (CD).

CAPE HORN. Arismar Espírito Santo, Toninho Horta. Brasil: Independente, 2007. (CD)

TONIGHT. Tom Lellis, Toninho Horta. USA: Adventure Music, 2008. (CD).

TO JOBIM WITH LOVE. Toninho Horta. USA: Resonance Records, 2008. (CD).

HARMONIA E VOZES. Toninho Horta. Brasil: Minas Records, 2010. (CD)ç

MINAS – TOKIO. Toninho Horta. Japão: Dear Heart Records, 2010. (CD); Brasil: Minas Records, 2010. (CD).

JAPA (SHINKANSEN GROUP). Jacques Morelenbaum, Marcos Suzano, Arnolpho Lima, Toninho Horta. Brasil: Minas Records, 2010. (CD).

FROM NAPOLI TO BELO HORIZONTE, Antonio Onorato, Toninho Horta. Itália: Sud Music, 2013. (CD); Brasil: Minas Records, 2013. (CD).

NO HORIZONTE DE NAPOLI. Stefano Silvestri, Toninho Horta. Brasil: Minas Records, 2014. (CD).

ALEGRIA É GUARDADA EM COFRE. Alaíde Costa, Toninho Horta. Brasil: Minas Records, 2015. (CD).

CUERDAS DEL SUR. Juarez Moreira, Chiquito Braga, Luiz Salinas, Cristian Gálvez. Brasil: Minas Records, 2018. (CD).

BELO HORIZONTE COM TONINHO HORTA & ORQUESTRA FANTASMA. Japão: Think! Records, 2019. (CD).

## APÊNDICES

## Acompanhamento em "Jogador"

Tiro de Misericórdia - João Bosco (1977)

Composição: João Bosco/Aldir Blanc

Guitarra: Toninho Horta

Transcrição: André Carreiro

**33**

34 E<sup>6</sup> G<sup>#7</sup>

38 C<sup>#m7</sup>

42 B<sup>7</sup> G<sup>#7</sup> C<sup>#13</sup> C<sup>#(b13)</sup>

46 F<sup>#7</sup> B<sup>7</sup> C<sup>#7</sup> F<sup>#7</sup> B<sup>7</sup> E<sup>6</sup>

52 C<sup>#7</sup> F<sup>#7</sup> B<sup>7</sup> E<sup>6</sup> C<sup>#7</sup>

57 F<sup>#7</sup> B<sup>7</sup> E<sup>6</sup> B<sup>7</sup> A

64 A<sup>#o</sup> E/B C<sup>#9</sup> F<sup>#7</sup>

71 B<sup>7</sup> E<sup>6</sup> B<sup>7</sup> E<sup>6</sup> A

78  $A^{\#0}$   $E/B$   $C^{\#9}$   $F^{\#7}$

84  $B^7$   $E^6$   $G^{\#7}$

90  $C^{\#m7}$

94  $B^{13}$   $G^{\#13}$   $C^{\#13}$   $C^{\#(b13)}$

100  $F^{\#7}$   $B^7$   $C^{\#7}$   $F^{\#7}$   $B^7$

105  $E^6$   $C^{\#7}$   $F^{\#7}$   $B^7$   $E^6$

110  $C^{\#7}$   $F^{\#7}$   $B^7$   $E^6$   $B^7$   $E^6$

# Acompanhamento em "Gol Anulado"

*Galos de Briga* - João Bosco (1976)

Composição: João Bosco/Aldir Blanc

Guitarra: Toninho Horta

Transcrição: André Carreiro

8  $Bm(maj7)$   $G/B$   $Bm(maj7)$   $G/B$

5  $Bm(maj7)$   $G/B$   $E^9$

9  $Em^9$   $F\#7(b13)$   $Gmaj7$

13  $C\#m7(b5)$   $F\#7(b13)$   $Bm(maj7)$   $Bm7$

17  $G^\circ$   $G^\circ$   $F\#7(b13)$

21  $F\#m7(b5)$   $B7(b9)$   $E^9$

25  $Gm^6$   $A^9$   $D\% / A$   $D\%$   $F\#m7/C\#$

29  $Bm(maj7)$   $Bm7$   $Bm^6$

2

32  $C\sharp m7(b5)$

36  $C^\circ$

40  $B7(sus4)$   $B7$   $Em^9$

44  $Gm^6$   $F\sharp7(b13)$   $Bm(maj7)$

48  $Bm/A$   $G\sharp^\circ$   $C\sharp m7(b5)$

52  $F\sharp7(b13)$   $F\sharp m7(b5)$   $B7(b9)$   $E^9$

56  $Gm^6$   $A^9$   $D6/9$

60  $G\sharp m7(b5)$   $Gm^6$   $D/F\sharp$

64  $F^\circ$   $Em^9$   $F\sharp7(b13)$   $Bm(maj7)$

3

68 G/B Bm(maj7) G/B F#m7(b5)

72 B7(b9) E9 Gm6

76 A9 D9 G#m7(b5)

80 Gm6 D/F# F° Em9

84 F#7(b13) Bm(maj7) G/B Bm(maj7)

88 G/B

92

*Fade out*

# Acompanhamento em "De Frente Para o Crime" (transcrição dos versos)

*Caça à Raposa* - João Bosco (1975)

Composição: João Bosco/Aldir Blanc

Guitarra: Toninho Horta

Transcrição: André Carreiro

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music, each with guitar chord notations above the notes. The score is divided into sections labeled A, A', A'', A''', B, and B'.

**Staff 1 (Measures 6-11):** Section A. Chords: D<sup>6</sup>, Gmaj<sup>7</sup>, Bm<sup>9</sup>, Bm<sup>6</sup>. Measure 6 contains a whole rest.

**Staff 2 (Measures 12-17):** Chords: Bm<sup>7</sup>, Bm/A, Gmaj<sup>7</sup>, F#m<sup>7</sup>, Bm<sup>7</sup>.

**Staff 3 (Measures 18-23):** Section A'. Chords: A<sup>7(sus4)</sup>, D, Gmaj<sup>7</sup>, D.

**Staff 4 (Measures 24-29):** Chords: Gmaj<sup>7</sup>, Bm<sup>9</sup>, Bm<sup>6</sup>, Bm<sup>7</sup>.

**Staff 5 (Measures 30-35):** Chords: Bm/A, Gmaj<sup>7</sup>, A<sup>7(sus4)</sup>, D<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>/F#. Section B. Measure 35 contains a whole rest.

**Staff 6 (Measures 49-54):** Section A''. Chords: D<sup>6</sup>, Gmaj<sup>7</sup>, D<sup>6</sup>, Gmaj<sup>7</sup>.

**Staff 7 (Measures 55-60):** Chords: Bm<sup>9</sup>, Bm<sup>6</sup>, Bm<sup>9</sup>, Bm/A.

**Staff 8 (Measures 61-66):** Section A'''. Chords: Gmaj<sup>7</sup>, F#m<sup>7</sup>, Bm<sup>7</sup>, A<sup>7(sus4)</sup>, D, Gmaj<sup>7</sup>.

**Staff 9 (Measures 67-72):** Chords: D, Gmaj<sup>7</sup>, Bm<sup>9</sup>.

**Staff 10 (Measures 73-78):** Chords: Bm<sup>6</sup>, Bm<sup>7</sup>, Bm/A, Gmaj<sup>7</sup>, A<sup>7(sus4)</sup>.

**Staff 11 (Measures 79-84):** Section B'. Chords: D<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>/F#, Gmaj<sup>7</sup>. Measure 84 contains a whole rest.