

## Notas da ponta: apontamentos sobre a concepção melódica de Toninho Horta em contexto de acompanhamento

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

*André Carreiro*

*UNICAMP – andrefgcarreiro@gmail.com*

**Resumo:** Este estudo apresenta resultados parciais de pesquisa em curso, com o objetivo de discutir elementos constituintes do acompanhamento musical executado na guitarra elétrica por Toninho Horta. Partindo de uma reflexão a respeito da inserção deste músico na indústria fonográfica nos anos 1970, foram analisados alguns recursos empregados de forma recorrente pelo mesmo em contexto de acompanhamento. Tendo como objeto sua atuação em parte da discografia do músico João Bosco, foram utilizadas como referências teóricas os trabalhos de Hal Crook, Oliveira Pinto e Carlos Almada, que nos permitiram empenhar uma análise que sugere uma concepção melódica deste músico em suas escolhas criativas.

**Palavras-chave:** Guitarra. Toninho Horta. Acompanhamento. Música popular.

**Top notes: observations about Toninho Horta's melodic conception in an accompaniment context**

**Abstract:** This study presents partial results of ongoing research with the objective of discussing some constituent elements of the musical accompaniment performed on the electric guitar by Toninho Horta. Starting from a reflection on the insertion of this musician in the recording industry in the 1970s, some recurring resources used by him in the context of accompaniment were analyzed. Having as object his performance in part of the discography of the musician João Bosco, the works of Hal Crook, Oliveira Pinto and Carlos Almada were used as theoretical references, which allowed us to propose an analysis that suggests a melodic conception of this musician in his creative choices.

**Keywords:** Electric guitar. Toninho Horta. Musical accompaniment. Popular Music.

### 1. Introdução

Antônio Maurício Horta de Melo, mais conhecido como Toninho Horta, se estabeleceu como músico no Brasil no final dos anos 1960. Sua multifacetada atuação como compositor, instrumentista, arranjador e cancionista lhe permitiu desenvolver uma expressiva carreira não apenas como artista solo, mas também como músico acompanhador, figurando em diversas produções representativas da música popular brasileira urbana, principalmente nos anos 1970, em um período anterior ao lançamento de seu primeiro disco autoral, o *Terra dos Pássaros*, pela Emi/Odeon no ano de 1980. Dentre estas produções podemos destacar suas performances ao violão e guitarra elétrica nos álbuns *Ela* (1972) da cantora Elis Regina, nos álbuns *Domingo Menino Dominguinhas* (1975) de Dominguinhas, *Limite das Águas* (1975) de Edu Lobo, quatro álbuns do cantor, violonista e compositor João Bosco, *Caça a*

*Raposa* (1975), *Galos de Briga* (1976), *Tiro de Misericórdia* (1977) e *Linha de Passe* (1979) e ainda nos álbuns *Minas* (1975), *Geraes* (1976) e *Milton* (1976) do cantor e compositor Milton Nascimento.

A prática musical deste músico tem sido objeto de estudo de outros pesquisadores, a exemplo dos trabalhos de Nicodemo (2009) e Castro (2019). Apesar de tais pesquisas atentarem com maior detalhamento para a atuação deste músico como artista solo, ambas destacam a expressiva colaboração do mesmo em trabalhos de outros artistas, seja esta como compositor, instrumentista ou arranjador. Para Nicodemo, Toninho Horta ao longo de sua carreira equiparou sua atuação como compositor à de instrumentista, o que evidencia a versatilidade deste músico (NICODEMO, 2009, p. 141). Este componente de sua atuação possivelmente já era manifesto no início dos anos 1970, ao ponto de que muitos dos cantores citados requisitavam as canções de Horta para o repertório de seus discos, além de sua participação como músico acompanhador.

No que se refere a um possível estilo representativo da sonoridade produzida por Toninho Horta, constantemente são mencionados procedimentos harmônicos, no entanto, buscamos neste trabalho expor elementos estruturais recorrentes em contexto de acompanhamento executado na guitarra elétrica, dando destaque a elementos melódicos desencadeados pelas escolhas musicais do instrumentista. Com este objetivo, partindo de uma reflexão a respeito do processo de produção na indústria fonográfica nos anos 1970 e da inserção de Horta neste mercado, serão apresentados apontamentos extraídos de pesquisa de mestrado em curso a respeito da atuação deste músico nos discos *Caça a Raposa*, *Tiro de Misericórdia*, *Galos de Briga* e *Linha de Passe*, de João Bosco.

## **2. Produção colaborativa: na contramão da indústria fonográfica nos anos 1970**

Os anos 1970 representaram um período de crescimento, consolidação e reestruturação da indústria fonográfica no Brasil, o que culminou na especialização das funções dentro deste setor (ZAN, 2001, p. 115). Tais transformações estabeleceram dificuldades para artistas se inserirem dentro da indústria fonográfica no Brasil, tendo em vista que um novo perfil de gestão empresarial se colocava como adverso a correr riscos com o lançamento de artistas ainda não estabelecidos (NICODEMO, 2009, p. 29). Este período coincide com o momento em que o músico Toninho Horta consolida sua atuação como músico acompanhador. A ampla atuação de Horta permitiu que o mesmo estabelecesse desde

o início de sua carreira uma sonoridade particular como o mesmo reconhece: “Após minha atuação no disco *Ela* de Elis, cantores famosos da MPB começaram a gravar músicas minhas, enquanto outros queriam ter minha guitarra *Snake* em seus discos” (HORTA, 2017, p. 28).

Ressaltamos que o músico mineiro Toninho Horta participou de produções em que, apesar da citada especificidade de funções dentro da indústria fonográfica no Brasil nos anos 1970, houve um intenso processo de criação de caráter colaborativo. Neste sentido, destacamos sua participação no disco *Clube de Esquina* no ano de 1972. Este trabalho 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, é abundante a contribuição dos diversos participantes envolvidos. Neste álbum, o músico Toninho Horta atuou não apenas como guitarrista e violonista, mas também como percussionista, contrabaixista e cantando no coro de algumas das canções. O depoimento de Toninho abaixo descreve com precisão o processo de criação coletiva no disco supracitado:

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. (LEONOR; SANTOS, 2004)

Apesar de a função de músico acompanhador geralmente não figurar entre os principais objetos de análise musicológica, o musicólogo Phillip Tagg destaca a importância de se investigar elementos musicais encontrados em segundo plano. Para Tagg, quando tratamos de música popular, existem composições em que elementos secundários chegam a se tornar representativos da própria composição (TAGG, 2013, p. 474).

Através da observação de excertos extraídos do acompanhamento executado por Horta na guitarra elétrica, nas análises que se seguem buscamos aprofundar a discussão a respeito da dinâmica desta possível criação colaborativa destacada acima.

### 3. Discussão

A respeito dos procedimentos harmônicos, Horta reconhece que no processo de construção dos acordes persegue uma construção melódica ao escolher os *voicings*<sup>1</sup>:

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. (HORTA, 2021)

Horta reconhece ainda que no processo de escolha dos *voicings*, o seu conhecimento harmônico o permite estabelecer uma atenção à melodia principal em contexto de acompanhamento:

Por exemplo, a nota de ponta é uma nota que chama muito a atenção. (...) Agora, 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. (HORTA, 2020)

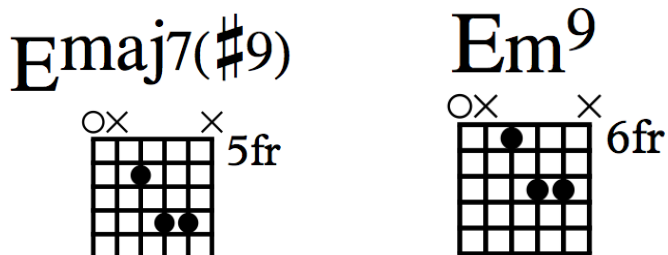
Em adição às possibilidades destacadas acima, outros procedimentos que envolvem a construção de acordes são considerados representativos das performances de Horta. A exemplo disto, Carmo destaca a não comum utilização da tensão 9<sup>a</sup> aumentada sobre um acorde do tipo XMaj7, sobre o qual geralmente é aplicado o intervalo de 9<sup>a</sup> maior. (2019, p. 49-56) Encontramos o uso deste acorde nas composições de Horta intituladas *Pedra da Lua*, feita em parceria com Fernando Brant, e *Beijo Partido*. Esta utilização precede acordes de outras tipologias em um processo que, apoiado nas definições de Hal Crook, envolve a utilização de estruturas constantes<sup>2</sup>. No primeiro compasso do excerto transcrito abaixo, extraído da canção *Beijo Partido*, encontramos uma mesma estrutura acordal sendo utilizada inicialmente no acorde Emaj7(#9) e, em seguida, com exceção da nota Mi executada no baixo, ocorre uma transposição de segunda menor descendente da mesma estrutura acordal em um movimento paralelo, estabelecendo assim o acorde Em9:



The image shows a musical score for four chords in G major, 2/4 time. The first chord is Emaj7(#9), the second is Em9, the third is G#m7(b5), and the fourth is C#7(b9). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The chords are written as block chords with stems and flags, and are connected by a horizontal line. The first chord has a bass line with a G note. The second chord has a bass line with a G note. The third chord has a bass line with a G note. The fourth chord has a bass line with a G note.

Exemplo 1: trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta na canção *Beijo Partido*, presente no álbum *Terra dos Pássaros* (1980), c. 33-34 (2':38"-2':42")

Vale destacar que este procedimento é considerado idiomático da guitarra, diante da facilidade de sua execução, enquanto que para sua realização basta deslocar a mesma fôrma do acorde uma casa para trás no braço do instrumento, como se pode observar nos diagramas abaixo:



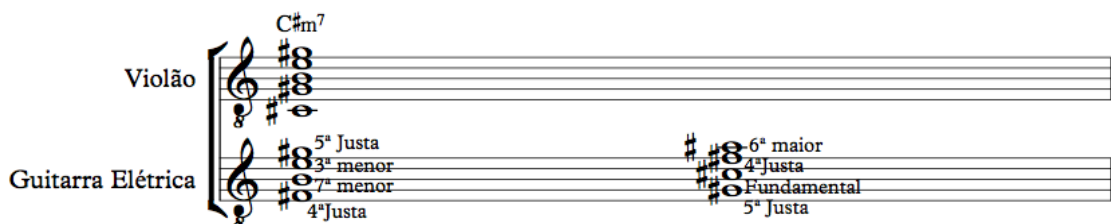
Exemplo 2: estruturas acordais dispostas com meio tom de diferença

Encontramos um procedimento similar em acompanhamento executado por Horta na canção *Jogador* de João Bosco e Aldir Blanc presente no álbum *Tiro de Misericórdia*. Neste trecho, no entanto, uma mesma estrutura acordal usada por Horta em duas regiões diferentes não estabelece um novo tipo de acorde, mas sobrepõe extensões ao acorde executado por João Bosco ao violão:



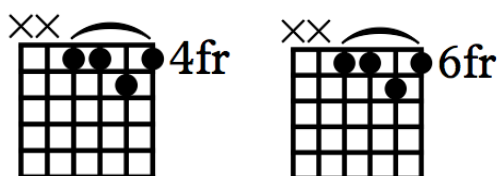
Exemplo 3: trecho do acompanhamento executado por Toninho Horta na canção *Jogador* de João Bosco e Aldir Blanc, presente no álbum *Tiro de Misericórdia* (1977). c. 39-42 (0':42"-0':46")

Na figura abaixo destacamos as notas da tétrede e extensões geradas pelas estruturas constantes em relação ao acorde  $C\#m7$  estabelecido no trecho em questão:



Exemplo 4: sobreposição da mesma estrutura acordal em duas regiões sobre o acorde  $C\#m7$

Novamente para execução deste procedimento, assim como na figura 1, basta deslocar a mesma fôrma disposta no braço do instrumento. No entanto neste trecho a transposição ocorre através do intervalo de segunda maior (duas casas de diferença no braço da guitarra) como se pode observar nos diagramas abaixo:



Exemplo 5: estruturas acordais dispostas com um tom de diferença

O procedimento descrito acima em adição a representar um recurso harmônico sugere uma atenção por parte de Horta a elementos melódicos. Neste procedimento, através do processo de utilização de estruturas constantes, o que se percebe é o estabelecimento de uma melodia através de dois blocos sonoros. Tal mecanismo sugere uma sonoridade que vai ao encontro do que o pesquisador Oliveira Pinto descreve como melodias de timbres, procedimento no qual instrumentos de percussão representativos do gênero samba, apesar de não possuírem notas definidas, buscam na variação dos timbres proporcionar uma construção melódica. Isto pode ser feito utilizando a sonoridade padrão de um instrumento, mas através também de transformações criativas na execução que ampliam as possibilidades timbrísticas (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 100). Neste contexto podemos considerar instrumentos de percussão como o agogô. Constituído de duas campânulas de metal de altura diferentes, sua execução geralmente está relacionada à construção melódica no uso de duas notas, como podemos notar no exemplo abaixo extraído do método *Batuque É Um Privilégio*:



Exemplo 6: rítmica de samba executada no agogô (BOLÃO, 2010, p.40)

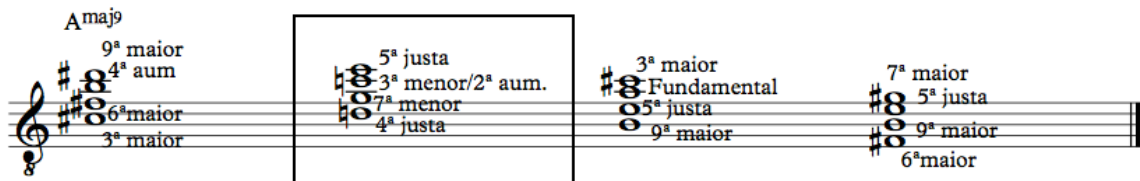
Na canção *Latin Lover* de João Bosco e Aldir Blanc presente no disco *Galos de Briga* encontramos uma situação em que a mesma estrutura acordal é utilizada, porém neste momento em quatro alturas diferentes como se pode observar na figura abaixo:



The image shows a musical score for two instruments: Violão (Acoustic Guitar) and Guitarra Elétrica (Electric Guitar). The Violão part is in treble clef and shows a melodic line with a starting measure labeled '22 Amaj9'. The Guitarra Elétrica part is also in treble clef and shows four distinct chord voicings for the Amaj9 chord, each enclosed in a rectangular box. The first box is on a lower register, and the subsequent boxes move up the fretboard, illustrating the same chord structure in different positions.

Exemplo 7: trecho dos acompanhamentos executados por Toninho Horta e João Bosco na canção *Latin Lover* de João Bosco e Aldir Blanc, presente no álbum *Galos de Briga* (1976). c. 22-23 (0':58"-1':02")

No exemplo supracitado verificamos que além de adicionar extensões disponíveis ao acorde executado por Bosco, a utilização da estrutura gera tensões não usuais ao acorde AMaj9. Apresentamos abaixo as notas da téttrade e extensões sobrepostas a este acorde, e destacamos a citada estrutura que gera tensões dispostas meio tom acima do acorde em questão:



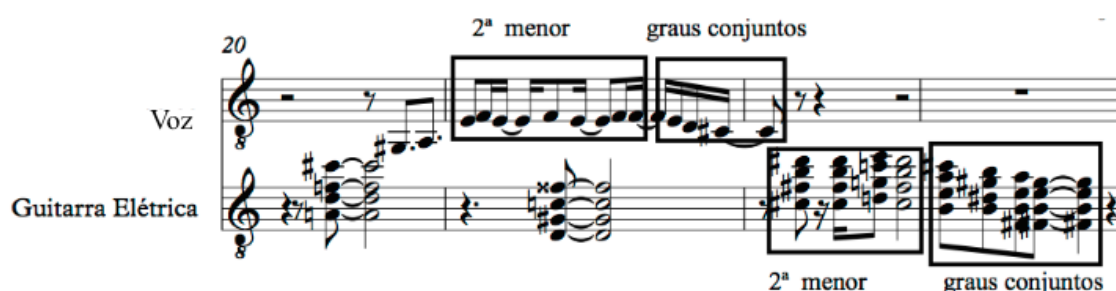
The diagram illustrates the Amaj9 chord structure with four regions of overlapping notes, each enclosed in a box. The notes are labeled as follows:

- Region 1 (Left):** 9ª maior, 4ª aum, 6ª maior, 3ª maior.
- Region 2 (Middle-Left):** 5ª justa, 3ª menor/2ª aum., 7ª menor, 4ª justa.
- Region 3 (Middle-Right):** 3ª maior, Fundamental, 5ª justa, 9ª maior.
- Region 4 (Right):** 7ª maior, 5ª justa, 9ª maior, 6ª maior.

Exemplo 8: sobreposição da mesma estrutura acordal em quatro regiões, sobre o acorde Amaj9

O procedimento recorrente nas performances de Horta em contexto de acompanhamento destacado acima, potencialmente representa um mecanismo que sugere uma atenção por parte do músico não somente à melodia estabelecida pelas notas dos acordes, mas também à melodia principal da canção em questão. Carlos Almada, em seu livro *Arranjo*, ao tratar a respeito de técnicas para a criação de acompanhamentos, 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 (...)”

(ALMADA, 2006, p. 286). No trecho destacado acima, notamos que em um momento de respiração da melodia principal, Horta opta por tocar acordes em bloco utilizando novamente a técnica de harmonização com uma estrutura constante. Neste trecho, percebemos ainda que a nota da ponta de cada acorde tocado por Horta gera uma melodia disposta em graus conjuntos, iniciada com o intervalo de segunda menor e, posteriormente, uma melodia em graus conjuntos descendentes. Como se pode observar no exemplo abaixo, a frase melódica principal anterior a este trecho tem início justamente com o intervalo de segunda menor e se encerra também com quatro notas dispostas em graus conjuntos, sugerindo que os acordes tocados por Horta fornecem um comentário à melodia principal em um momento de respiração desta. Com o objetivo de facilitar a observação das melodias citadas, destacamos as mesmas na figura abaixo:




The image shows a musical score for 'Latin Lover' with two staves: 'Voz' (Voice) and 'Guitarra Elétrica' (Electric Guitar). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score starts at measure 20. The voice part has a melodic line with two boxes highlighting specific intervals: '2ª menor' (minor second) and 'graus conjuntos' (conjunct intervals). The electric guitar part has two boxes highlighting corresponding intervals: '2ª menor' and 'graus conjuntos'.

Exemplo 9: trecho dos acompanhamentos executados por Toninho Horta e João Bosco na canção *Latin Lover* de João Bosco e Aldir Blanc, presente no álbum *Galos de Briga* (1976). c. 22-23 (0':58"-1':02")

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





Exemplo 10: trecho dos acompanhamentos executados por Toninho Horta e João Bosco na canção *Patrulhando* (*Masmorra*) de João Bosco e Aldir Blanc, presente no álbum *Galos de Briga* (1976). c. 13-14 (1':02"-1':09")

#### 4. Considerações Finais

Por mais que no processo de análise musical o diagnóstico seja geralmente estabelecido através da aferição daquilo que está em primeiro plano na estrutura musical, o segundo plano pode nos fornecer subsídios para fortalecer uma análise ampla. Neste sentido, entendemos que as escolhas criativas do músico Toninho Horta, em contexto de acompanhamento, sugerem uma sofisticada colaboração do mesmo no processo de produção das canções abordadas neste artigo.

Destacamos dentre os procedimentos adotados por Toninho Horta em contexto de acompanhamento, escolhas que, além de representarem ferramentas harmônicas requintadas, sugerem a ideia de uma concepção melódica que não se manifesta de forma isolada, mas anuncia o fio melódico principal das canções abordadas, sem se sobrepor a estas.

Ademais, ressaltamos que os apontamentos apresentados neste artigo representam resultados parciais da pesquisa em desenvolvimento pelo autor e também uma pequena parcela do universo das escolhas criativas do músico Toninho Horta. No entanto, se vislumbra com este estudo uma possível contribuição no sentido de aprofundar a discussão no tocante a possibilidades de análise em música popular, bem como a respeito dos temas acompanhamento e guitarra elétrica na música popular brasileira.

#### Referências:

- ALMADA, Carlos. Arranjo. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.  
 BOLÃO, Oscar. Batuque é um privilégio. Irmãos Vitale, 2003.  
 CAÇA À RAPOSA. João Bosco (intérprete, compositor) RCA, 1975.LP  
 CARMO, Leandro Alves do. A linguagem idiomática da guitarra de Toninho Horta: concepções harmônicas na música instrumental. 2019. 173 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.



- CROOK, Hal. *How to comp: a study in jazz accompaniment*. Alemanha: Advance Music, 1995.
- CLUBE DE ESQUINA, Milton Nascimento (compositor, intérprete), Lô Borges (compositor, intérprete) EMI-Odeon, 1972, LP
- DOMINGO MENINO DOMINGUINHOS, Dominginhos (intérprete, compositor) Phillips, 1976, LP
- ELA. Elis Regina (intérprete) CDD-Phillips, 1972. LP.
- GALOS DE BRIGA. João Bosco (intérprete, compositor) RCA, 1976. LP
- GERAES, Milton Nascimento (intérprete, compositor) EMI-Odeon, 1976, LP
- HORTA, Toninho. 108 partituras de Toninho Horta. Belo Horizonte: Terra dos Pássaros Produções, 2017. 330 p.
- HORTA, Toninho. Eu ouço os mesmos discos há 40 anos e eles estão cada vez melhores. Entrevista concedida a Genil Castro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wAZ9zmZWUnA&t=6478s>>. Acesso em 15/02/2021
- HORTA, Toninho. Falando de música com Toninho Horta. Entrevista concedida a Nelson Faria. Disponível em: <[https://www.youtube.com/results?search\\_query=toninho+horta+nelson+faria](https://www.youtube.com/results?search_query=toninho+horta+nelson+faria)>. Acesso em 15/02/2021
- LEONOR, Cláudia; SANTOS, José. É só você acreditar e meter bronca. História de Antônio Mauricio de Horta Melo (Toninho Horta). Museu do Pessoa, 2004. Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteúdo/história/e-so-voce-acreditar-e-meter-bronca-45535>>. Acesso em 15/02/2021
- LINHA DE PASSE. João Bosco (intérprete, compositor) RCA, 1979. LP
- LIMITE DAS ÁGUAS. Edu Lobo (compositor, intérprete) Continental/WEA, 1976, LP
- MINAS, Milton Nascimento (intérprete, compositor) EMI-Odeon, 1975, LP
- NICODEMO, Thais Lima. Terra dos pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta. 2009. 215 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, São Paulo, v. 23, n. 22, p. 87-89, dez. 2004.
- 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.
- TERRA DOS PÁSSAROS. Toninho Horta (compositor, intérprete). EMI-Odeon, 1980, LP
- TIRO DE MISERICÓRDIA. João Bosco (intérprete, compositor) RCA, 1977. LP

## Notas

<sup>1</sup> "Um *voicing* pode ser descrito com duas ou mais notas selecionadas de um acorde ou de uma escala e tocadas de forma simultânea em um instrumento harmônico para fornecer acompanhamento harmônico para um solo improvisado" (CROOK, 1995, p. 14) (Tradução nossa)

<sup>2</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)