

O solo improvisado de Toninho Horta em “Stella by Starlight”

MODALIDADE: INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Victor Polo
UNICAMP - viropolo@gmail.com

Resumo: O presente artigo descreve e analisa procedimentos musicais utilizados por Toninho Horta em seu solo improvisado, à guitarra, na faixa *Stella by Starlight*, presente no disco *Once I Loved* (1992). Esse solo é construído predominantemente por acordes em bloco, nos quais o músico explora o uso de aberturas de acordes carregadas de extensões além de re-harmonização do tema, elementos que são recorrentes em suas performances e caracterizam a sua assinatura musical.

Palavras-chave: Acordes em Bloco. Improvisação. Guitarra. Toninho Horta. Música Popular.

Toninho Horta’s improvised solo in “Stella by Starlight”

Abstract: This article describes and analyzes musical procedures used by Toninho Horta in his improvised solo, on electric guitar, in *Stella by Starlight*’s track, in the disc *Once I Loved* (1992). This solo is constructed mainly by block chords, in which the musician explore the use of chord’s openings with extensions. There are also a reharmonization of the theme. These elements are recurrent in his performances and characterize his musical signature.

Keywords: Block Chords. Improvisation. Electric Guitar. Toninho Horta. Popular Music.

1. Introdução

Este artigo é fruto da pesquisa de Iniciação Científica intitulada *Toninho Horta: um estudo sobre o uso de blocos de acordes nos seus solos improvisados* (POLO, 2014). Nesse trabalho foram analisados três solos improvisados do músico presentes no disco *Once I Loved* (1992), nos quais Horta explora amplamente o uso de acordes em bloco.

A produção do músico está associada tanto à canção quanto ao universo instrumental, sendo significativa nessas duas vertentes, conforme destaca Nicodemo (2009: 140,141). O disco *Once I Loved* surge do contrato de Horta com a Polygram Internacional, atualmente Universal. Desse contrato, nasceram mais dois discos além do supracitado; *Diamond Land* (1988) e *Moonstone* (1989), ambos marcados por repertório predominantemente instrumental. *Once I Loved* é o mais jazzístico, desde a escolha do repertório, composto em sua maioria por *standards*, até a formação instrumental, que contou com músicos jazzistas norte-americanos, Gary Peacock (contrabaixo) e Billy Higgins (bateria), além do próprio Toninho alternando entre guitarra e violão. (CAMPOS, 2010: 107)

O violonista Juarez Moreira (2008-2009: 5) tece comentários a respeito da maneira de Horta improvisar, afirmando que seu “...improviso calmo e sereno, com poucas

notas, sem mostrar virtuosismo, apenas a serviço da música (...) convencia pelas frases curtas, melódicas e pela inteligência na colocação dos acordes e o senso ritmo apropriado...” Toninho também alega que em detrimento da rapidez e virtuosismo, valoriza o timbre, criatividade dos acordes e do encadeamento harmônico. (HORTA, 2013: 05’:26”)

É necessário problematizar as afirmações de Moreira e Horta sobre virtuosismo: embora se entenda que as escolhas estético-musicais tomadas por Toninho fujam ao senso comum de virtuosismo¹, essas afirmações corroboram para uma visão estereotipada sobre o conceito musical de virtuose e mascaram um embate simbólico/estético. Na condição de se encarar como virtuose todo aquele que se mostra “extremamente hábil em alguma atividade, artística ou não.” (HOUAISS, 2009: 1951), quebra-se esse paradigma do músico virtuose como sendo apenas aquele dotado de certas capacidades técnicas específicas.

Ademais, o solo a ser analisado ilustra, em parte, os depoimentos de Moreira e Horta, visto que seu cerne é o uso de elaboradas harmonizações à guitarra. Em trabalho anterior, Polo (2015), foram analisadas aberturas de acordes recorrentes em suas performances, nas quais o guitarrista utiliza o recurso de pestanas com os dedos 2, 3 e 4 como forma de ampliar as possibilidades de harmonização em seu instrumento.

Embora haja publicações acadêmicas significativas sobre a obra do músico, como Fonseca (1999), Nicodemo (2009) e Lacerda (2007), este mais especificamente sobre o estudo de sua improvisação, são escassas pesquisas que buscam investigar esse ponto específico e recorrente em suas performances musicais: o uso de blocos de acordes em seus solos improvisados.

2. Metodologia

Para a análise deste trecho musical improvisado, foram levados em conta elementos técnico-musicais e extra-musicais. Primeiramente, buscou-se, através de breve contextualização do surgimento da guitarra elétrica no Brasil e dos primeiros instrumentistas brasileiros associados a este instrumento, atentar para o embate simbólico ocorrido entre guitarra e violão (no Brasil) e traçar um paralelo com a atuação de Horta como guitarrista e violonista. Tal ação guiou-se no intuito de contextualizar suas escolhas técnicas instrumentais, associadas a ambos universos, da guitarra elétrica e do violão.

No âmbito dos elementos técnicos-musicais, foram destacados itens de maior relevância para a presente análise, dentro dos diversos parâmetros da análise musical. Por se tratar de uma improvisação construída à base de acordes em bloco, a análise buscou elucidar

certos procedimentos harmônicos: re-harmonização, tipos de aberturas de acordes utilizados e outros procedimentos relativos ao tópic (paralelismo de blocos, movimentação de vozes internas dos acordes). Também atentou-se aos seguintes pontos: textura (no sentido de organização das vozes) e ritmo, esse último com o propósito de descrever um procedimento rítmico amplamente utilizado nesse solo.

3. Entre a guitarra e o violão

No contexto musical popular brasileiro o violão atua como protagonista, tendo se tornado símbolo nacional conforme destaca Márcia Taborda (2011: 191-194). Dessa forma, ele é o instrumento mais acessível e difundido no país, presente em diversos contextos e classes sociais há mais de um século.

Com a aparição das primeiras guitarras elétricas² no Brasil, na década de 1940, ocorre o conflito entre o nacional (violão/tradição) e o estrangeiro (guitarra/modernidade), conforme destaca Visconti (2010: 33). Simbolicamente, o novo instrumento representava uma ameaça à tradição e aos costumes da música brasileira, o que indignou críticos e jornalistas (Idem).

No âmbito técnico-musical, violonistas e instrumentistas de cordas dedilhadas desse período, a exemplo de Garoto, Zé Menezes, Laurindo de Almeida e Antônio Rago, passaram a utilizar a guitarra em seus trabalhos, porém, as fronteiras estéticas e técnicas entre a guitarra e outros instrumentos de corda não estavam delimitadas, “... o que possibilitou uma ampla mistura de técnicas como resultado da intersecção dos diferentes idiomatismos característicos desses instrumentos.” (Ibidem: 35).

De maneira análoga, Toninho iniciou seus estudos musicais ao violão e o contato com a guitarra ocorreu aos 18-19 anos de idade. (LIBÂNIO, 2011: 12’32”) Sua atuação musical se dá tanto como guitarrista quanto violonista, de modo que ele utiliza elementos e técnicas considerados do universo da guitarra e do violão, prática essa comum entre músicos brasileiros.³ A exemplo disso, para ferir as cordas, utiliza ora os dedos da mão direita ora palheta, da mesma maneira que recursos associados à guitarra como *bends*, *vibratos*, uso de efeitos como *distortion*, *chorus* e *delay*; ao violão, rasgueados, arpejos, *campanellas* e o recorrente uso de cordas soltas nos acordes. No solo em *Stella by Starlight*, executado à guitarra, o músico utiliza os dedos tangendo as notas dos acordes simultaneamente ou em forma de arpejo.

4. Síntese dos resultados das análises

4.1 Re-harmonização

Stella by Starlight é um dos *standards* mais conhecidos e tocados em contextos jazzísticos. Em seu arranjo, Horta promove alteração na levada rítmica interpretando o tema em ritmo de bossa; a harmonia também sofre mudanças, além da tonalidade. Segue abaixo um esquema comparativo entre a harmonia original e a re-harmonização do músico, sendo que sua improvisação ocorre sobre essa nova harmonia:

4/4 Em7(b5)	A7(b9)	Cm7	F7
Fm7	Bb7	Eb7M	Ab7
Bb7M	Em7(b5) A7(b9)	Dm7	Bbm7 Eb7
F7M	Em7(b5) A7(b9)	Am7(b5)	D7(b9)
G7(b13)	%	Cm7	%
Ab7(#11)	%	Bb7M	%
Em7(b5)	A7(b9)	Dm7(b5)	G7(b9)
Cm7(b5)	F7(b9)	Bb7M	%

Exemplo 1 – Harmonia cifrada de *Stella by Starlight* (THE REAL BOOK, 2004: 382)

4/4 Am7(b5)	D7(b9)	Fm7/C	Bb7sus Bb7
Bbm7	Eb7	Ab7M	Db7
Eb Bb/D Cm7 Cm7/Bb	Am7(b5) D7(b9)	Gm7	Gb6
Bb7M/F F#°	Gm7 Ab7M(#11)	Dm7(b5)	G7(b9)
C7(#9)	%	Cm7	%
Ab7(#11)	%	Bb7M F/A	Gm7 Gm7/F
Em7(b5)	A7	Ebm7 Ab7	Dm7 G7
Dbm7 Gb7	2/4 Cm7(b5)	4/4 F7	-

Exemplo 2 – Re-harmonização de *Stella by Starlight*

A ordem dos acordes nas tabelas acima ocorre horizontalmente. O violonista realiza alteração na tonalidade, que até o compasso 22 se configura uma quarta acima da original. A partir desse trecho, ele retorna à tonalidade original, o que configura uma modulação para região da dominante maior (D), ou seja, de Eb para Bb.⁴

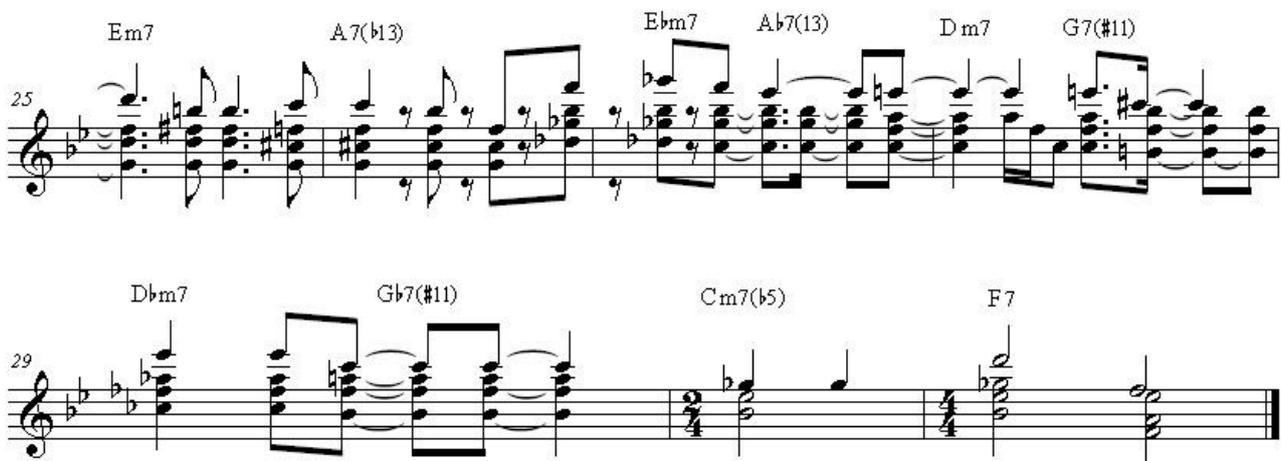
Os acordes grafados em vermelho são re-harmonizações que exercem diferentes funções harmônicas. Nos compassos 9, 22 e 23 não há afastamento do campo harmônico, tratam-se de acordes diatônicos de passagem. No compasso 27, o músico apenas acrescenta o Dm7 para completar a cadência II-V. Nos demais, ocorre um distanciamento maior da harmonia original, já que no compasso 12 Horta substitui uma cadência II-V (Ebm7 - Ab7, considerando a nova tonalidade) pelo acorde de Gb6. Nos compassos 13 e 14, ele cria uma

sequência cromática na qual, no 14, ocorre a substituição de um II-V [Am7(b5) - D7(b9)] por Gm7 - Ab7M(#11). Por fim, nos compassos 25 e 27, há o acréscimo de cadências subII - subV (FREITAS, 1995: 116-118), o que configura o uso de dominantes estendidas: (Em7(b5) - A7) - (Ebm7 - Ab7) - (Dm7 - G7) - (Dbm7 - Gb7) - (Cm7(b5) - F7). (Idem: 82-85).

4.2 Textura

Dourado (2008: 331) define textura, em música, como a “maneira em que determinada obra foi estruturada verticalmente, ou seja, o sistema de combinação de vozes... (...) A textura pode ser Homofônica, Polifônica ou de técnica mista.” Acrescenta-se também, à conceituação do termo, a textura monofônica, na qual só há uma melodia desacompanhada. (Idem, 211).

Pode-se inferir que dentre os tipos de texturas descritas anteriormente, predomina no solo de Horta a textura homofônica, caracterizada pelo uso vertical da harmonia, com a predominância do emprego de blocos de acordes. Nota-se que a própria escrita do solo evidencia a ocorrência dessa textura:

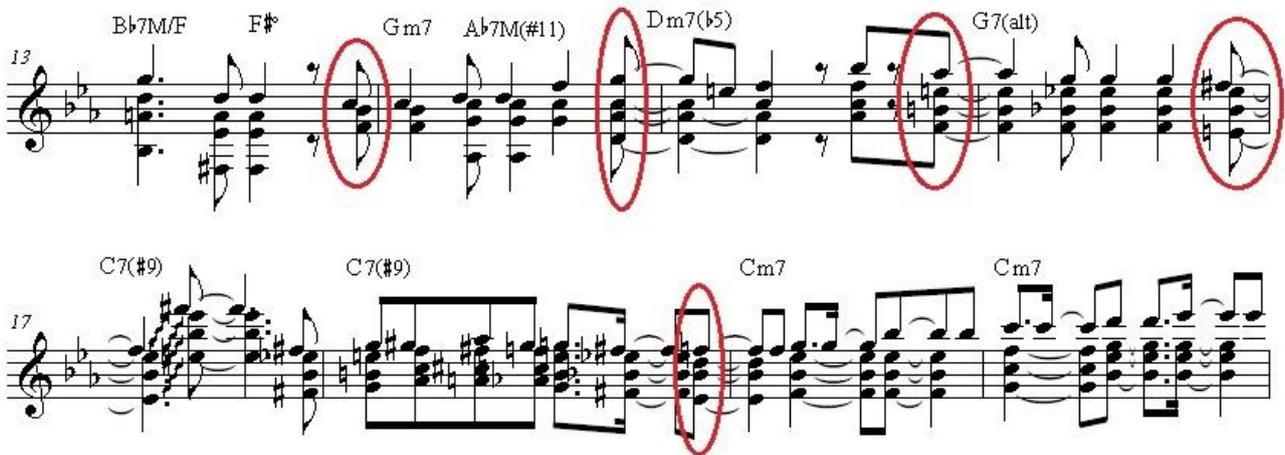


Exemplo 3: Solo em *Stella by Starlight* (Compassos 25 ao 31)

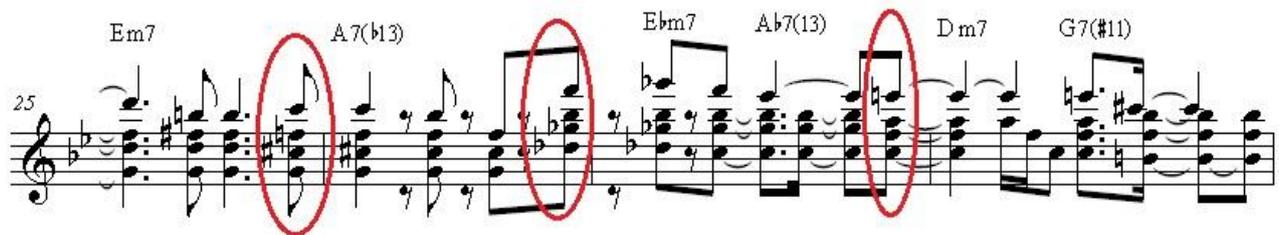
A harmonização em bloco é muito utilizada para sopros em *big bands* de jazz e também por pianistas e guitarristas⁵. No solo em questão, Horta revela a influência da harmonização jazzística, uma vez que seus acordes em bloco operam de maneira análoga à escrita para sopros na qual cada nota da ponta (melodia) se encontra, de modo geral, harmonizada por um bloco que usualmente carrega extensões (6^{as}, 9^{as}, 11^{as} e 13^{as}).⁶

4.3 Antecipações de acordes

As antecipações⁷ harmônica e melódica são comuns em diversos gêneros musicais, configurando-se como um recurso que gera tensão e surpresa. Neste solo, o músico utiliza constantemente antecipações de acordes na última colcheia do compasso. Seguem alguns exemplos nos quais as antecipações encontram-se circuladas em vermelho:

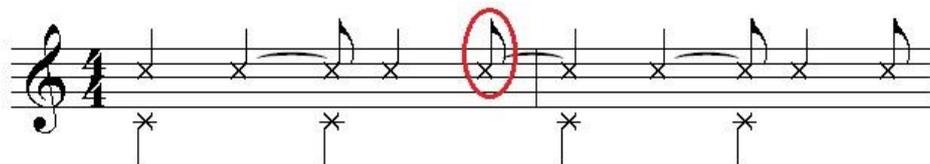


Exemplo 4: Solo em *Stella by Starlight* (Compassos 13 ao 20)

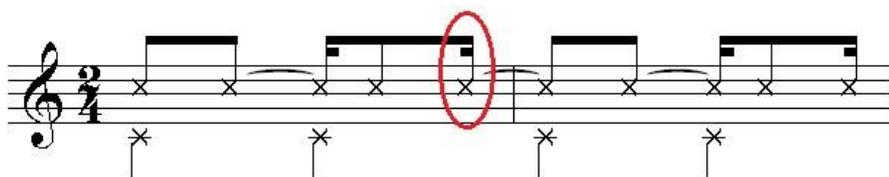


Exemplo 5: Solo em *Stella by Starlight* (Compassos 25 ao 28)

Por se tratar de um ritmo de bossa com intenção quaternária, ao invés de binária, a maioria dessas antecipações incide sobre a última colcheia do compasso. Se o ritmo fosse binário, as antecipações ocorreriam sobre as últimas semicolcheias. Esse tipo de antecipação é bastante idiomático do samba e do choro.



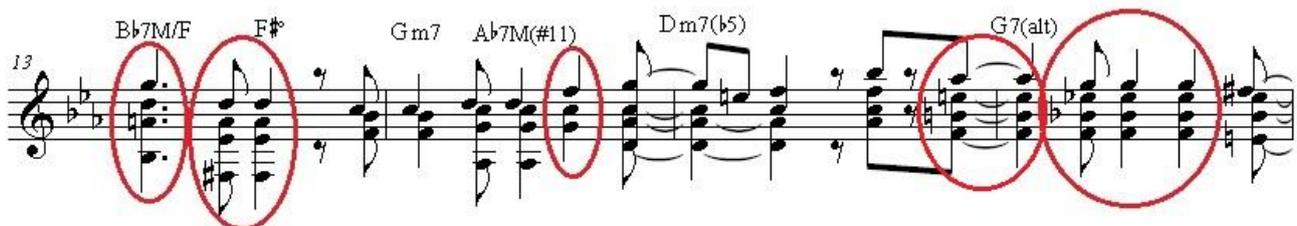
Exemplo 6: ex. de figura rítmica da bossa nova ou samba, em compasso quaternário



Exemplo 7: ex. de figura rítmica da bossa nova ou samba, em compasso binário

4.4 Aberturas de acordes por quartas

Tratam-se de aberturas formadas por intervalos consecutivos de quartas justas ou aumentadas⁸. O guitarrista faz amplo uso desse tipo de abertura em seu solo e em suas harmonizações, de modo geral. Observa-se que a própria afinção em quartas, do violão ou guitarra (à exceção do intervalo de terça maior entre as 3ª e 2ª cordas) favorece seu uso, em grande medida por meio da utilização de pestanas ou meias pestanas.



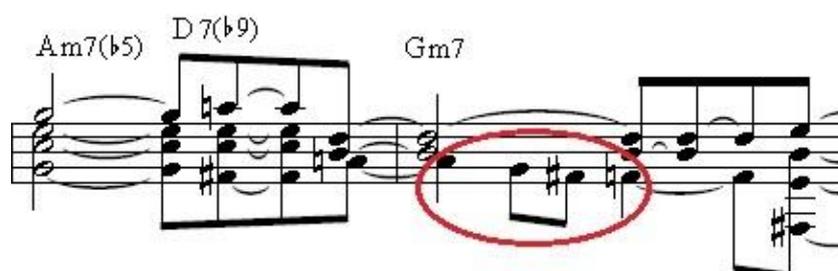
Exemplo 8: Solo em *Stella by Starlight* (Compassos 13 ao 16)

No exemplo 8, Horta explora a utilização dos “quartais” de duas maneiras: utilizando dois intervalos consecutivos de 4ª justa ou um intervalo de 4ª aumentada seguido por outro de 4ª justa. Destaca-se o uso do segundo *voicing*⁹ presente no compasso 16, que, tocado sobre um acorde dominante, não possui 3ª maior de modo a não formar o intervalo de trítono. A 3ª maior é substituída pela 9ª aumentada (3ª menor), o que confere à abertura, nesse contexto harmônico, um colorido modal.¹⁰ Acrescenta-se também o fato de não haver outro instrumento harmônico além da guitarra, o que transparece o peso e a sonoridade desse *voicing*.

4.5 Outros procedimentos

4.5.1 Movimento de vozes internas

Embora o solo seja construído predominantemente por acordes em bloco, o músico também utiliza movimentos de vozes internas, conforme o exemplo abaixo:

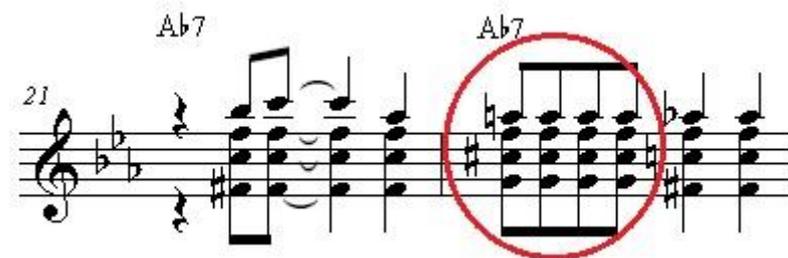


Exemplo 9: Solo em *Stella by Starlight* (Compassos 10 e 11)

No exemplo 9, o músico sustenta as notas mais agudas da abertura, 3ª e 5ª, para realizar um contracanto na voz mais grave, que faz o movimento descendente envolvendo a 9ª, tônica, 7ª maior e 7ª menor, respectivamente.

4.5.2 Bloco Outside¹¹

No exemplo seguinte, o violonista utiliza um *voincing* com o trítono meio tom acima do trítono de Ab7.

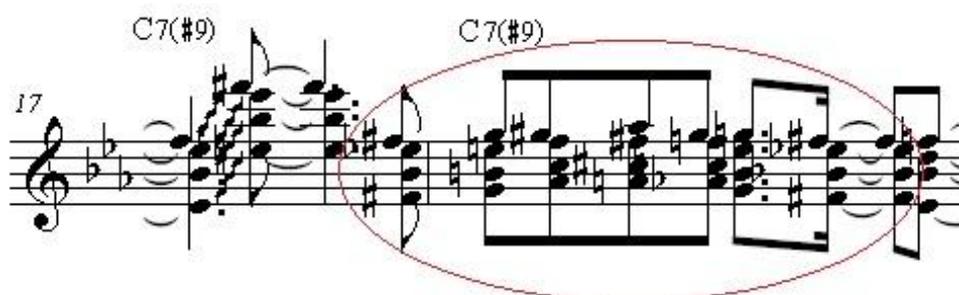


Exemplo 10: Solo em *Stella by Starlight* (Compassos 21 e 22)

Constata-se que, pela presença das notas Sol e Do#, a abertura deriva do acorde de A7 ou Eb7.

4.5.3 Blocos paralelos

Há também um trecho em que Horta utiliza blocos paralelos e cromáticos, empregando uma mesma abertura para ascender e descender cromaticamente:



Exemplo 11: Solo em *Stella by Starlight* (Compassos 17 e 18)

Nesse exemplo, que também pode ser considerado *outside*, o músico ascende e descende três semitons. Nas técnicas de escrita para *big band* é comum harmonizar uma melodia cromática dessa maneira, com blocos paralelos e cromáticos.

Considerações Finais



O solo de Toninho Horta em *Stella by Starlight* utiliza elementos associados à guitarra jazzística, como as harmonizações em blocos, muito comuns em performances de Joe Pass e Wes Montgomery (referências para Horta, conforme já dito). Entretanto, seria errôneo afirmar que suas escolhas estético/harmônicas se norteiam apenas pela concepção jazzística, uma vez que a bossa nova foi fundamental ao desenvolvimento de sua linguagem musical (POLO, 2014: 10-12), bem como o contato com Chiquito Braga, Milton Nascimento e outros compositores e músicos associados ao “Clube da Esquina”. (Idem, 14-18) Nesse solo, a presença da bossa nova ocorre também por meio de elementos rítmicos.

Três características importantes a serem ressaltadas são que a formação de trio (baixo, bateria e algum instrumento melódico-harmônico) possibilita maior liberdade harmônica ao solista (nesse caso ao guitarrista), visto que não há risco de haver choque entre possíveis aberturas de acordes executadas simultaneamente por mais de um instrumento. Horta dificilmente executa a tônica dos acordes em seus *voicings*, já que o baixo o faz. Dessa maneira, o guitarrista fica mais livre para acrescentar extensões às aberturas. Nesse solo improvisado, parece haver um pensamento predominantemente harmônico ao invés de melódico, de modo que Toninho opta por não tocar *single notes*.

Referências

- A MÚSICA AUDAZ DE TONINHO HORTA. Dir.: Fernando Libânio. DVD, 50 min. Brasil: Arcanga Filmes e Minas Records, 2011.
- CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda. *Toninho Horta – Harmonia Compartilhada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- DICIONÁRIO HOUAISS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva Ltda., 2009.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: 34, 2004.
- FONSECA, Douglas Martins da Costa. *Concepção Harmônica de Toninho Horta*. 1999. Iniciação Científica. Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), Campinas, 1999.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: Uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. São Paulo, 1995. 174 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unesp (Universidade Estadual Paulista), São Paulo, 1995.
- HORTA, Toninho. Diamond Land. USA: Verve/Polygram Records, 1988. LP.
- _____. Moonstone. USA: Verve/Polygram Records, 1989. LP.
- _____; PEACOCK, Gary; HIGGINS, Billy. Once I Loved. USA: Verve/Polygram Records, 1992. CD.
- _____. Entrevista concedida ao CD *Violão Ibérico*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lvEmNEUHap8>. Acesso em 20 fev. 2016.
- LACERDA, Guilherme José Machado. *Aspectos Estilísticos do Guitarrista Toninho*



- Horta. 2007. *Iniciação Científica*. Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), Campinas, 2007.
- MOREIRA, Juarez. *Toninho Horta*. Projeto Músicos do Brasil, 2008-2009. <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/juarezmoreira-toninhohorta.pdf>> Acesso em: 5 nov. 2013.
- NICODEMO, Thais Lima. *Terra dos Pássaros: Uma Abordagem Sobre as Composições de Toninho Horta*. Campinas, 2009. 214 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), Campinas, 2009.
- POLO, Victor Rocha. *Toninho Horta: Um estudo sobre o uso de blocos de acordes em seus solos improvisados*. Iniciação Científica (PIBIC/CNPq). Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), Campinas, 2014.
- _____. O Violão “Audaz” de Toninho Horta: um olhar sobre suas aberturas de acordes formadas através do uso de pestanas com os dedos 2, 3 e 4. In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO, 8. 2015, Curitiba. Anais do Evento. Curitiba: Embap, 2016. 1-324 p.
- TABORDA, Márcia. *Violão de Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- THE REAL BOOK. Sixth Edition. Milwaukee: Hal Leonard, 2004.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação*. São Paulo: Rondó, 2011.
- VISCONTI, Eduardo de Lima. *A Guitarra Elétrica na Música Popular Brasileira: os Estilos dos Músicos José Menezes e Omir Stocker*. Campinas, 2010. 292 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

Notas

¹ Este visto como o uso de certos procedimentos técnicos instrumentais ou ainda a demonstração superficial ou banal desses mesmos procedimentos.

² Ressalta-se que a guitarra surgiu como uma tentativa de eletrificar o violão. (VISCONTI, 2010: 33)

³ Essa característica também se verifica na obra de violonistas e guitarristas como Hélio Delmiro, Lula Galvão, Romero Lubambo, Chico Pinheiro, Diego Figueiredo, entre outros. O intercâmbio de técnicas e elementos estéticos associados aos dois instrumentos é comum no Brasil, onde por um lado há a “tradição” do ensino do violão erudito e da prática de gêneros como o samba e choro, e por outro a influência da guitarra, geralmente por meio de gêneros como *blues*, *jazz* e *rock*.

⁴ Esse é um tipo de modulação para tonalidades vizinhas, no círculo das quintas. Nesse caso, para uma quinta acima. (TINÉ, 2011: 47,48)

⁵ Pode-se citar como exemplos os guitarristas Wes Montgomery e Joe Pass, ambas influências para Toninho. (NICODEMO, 2009: 136)

⁶ Excluiu-se as 7^{as} do campo das extensões, pois entende-se a tetrade como acorde básico “no âmbito da presente concepção da Harmonia Tonal em uso na música popular...” (FREITAS, 1995: 13)

⁷ “Uma ou mais notas que soam dissonantes em um acorde e se tornam consonantes no seguinte.” (DOURADO, 2008: 27)

⁸ Tiné (2011: 41) afirma que as aberturas “quartais” devem possuir ao menos dois intervalos consecutivos de 4^a justa ou aumentada para se configurarem como tal. O autor também ressalta que “o impressionismo francês e o *jazz* dos anos 1960 popularizaram bastante esse tipo de abertura”. (Idem)

⁹ Termo que se refere à organização das notas dentro do acorde, similar à expressão abertura.

¹⁰ Por conter apenas a 3^a menor, essa abertura pode se configurar como oriunda do Vm7, este derivado da escala menor natural. Freitas (1995: 38) afirma que o Vm7 não se enquadra como acorde dominante, uma vez que, para tanto, deve haver necessariamente um acorde perfeito maior com sétima menor. Dessa maneira, o Vm7 se configura como elemento modal que foge à relação básica de resolução do tonalismo, a cadência dominante → tônica.

¹¹ O termo *outside playing* se refere à “tocar fora”, ou seja, utilizar notas estranhas (fora da escala) aos acordes de base.