O acompanhamento de Toninho Horta em *De frente para o crime* de João Bosco e Aldir Blanc

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

André Filipe Gonçalves Carreiro
Universidade Estadual de Campinas – andrefgcarreiro@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta resultados parciais de pesquisa em curso, com o objetivo de discutir alguns elementos constituintes do acompanhamento musical executado na guitarra elétrica por Toninho Horta, partindo de considerações a respeito de suas influências e dados de sua carreira. Os apontamentos analíticos sobre o músico exercendo a função citada têm como objeto sua atuação no fonograma *De frente para o crime*, de autoria de João Bosco e Aldir Blanc, presente no disco *Caça à raposa* de João Bosco (1975)

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

The musical accompaniment of Toninho Horta in *De frente para o crim*e (João Bosco/Aldir Blanc)

Abstract: This work presents partial results of a currently in progress research, aiming to discuss constituent elements of musical accompaniment performed on the electric guitar by Toninho Horta, starting from considerations regarding his musical influences and career information. Analytical notes are about musician's performance in *De frente para o crime*, by João Bosco and Aldir Blanc, recorded for João Bosco's album titled *Caça a raposa* (1975).

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

1. Introdução

Toninho Horta é considerado um músico representativo da música popular brasileira. É possível verificar em sua trajetória musical que, além da importância que este músico dá ao seu trabalho instrumental, existe também um forte vínculo do mesmo com a canção, seja como compositor ou como músico acompanhador. A respeito de sua atuação acompanhando cantores, o próprio Toninho reconhece a importância deste trabalho: "Eu sempre fui um bom *sideman*[1] tocando em banda – pela variedade, pela facilidade de tocar vários gêneros,(…) isso foi me enriquecendo, me trazendo novas informações e experiências." (CAMPOS, 2010, p. 186).

O início da carreira musical de Toninho é marcado por situações em que ele exerce as funções ora de compositor de canções ora de músico acompanhador. Podemos citar desse período sua participação no ano de 1967 no II Festival Internacional da Canção, em que concorreu com as canções *Nem é Carnaval* e *Maria Madrugada* feitas em parceria com Marcio Borges e Junia Horta, respectivamente. No ano de 1969, sua composição *Aqui oh!* ,

feita em parceria com Fernando Brant, integra o repertório do disco homônimo de Milton Nascimento. Anteriormente a estes eventos, no ano de 1965, Toninho Horta acompanha o compositor bossanovista Vinícius de Moraes. A respeito disso, é importante destacar que a bossa nova representa uma das principais influências estilísticas de Toninho Horta, sendo o surgimento deste estilo cronologicamente coincidente com sua iniciação musical ao violão. (NICODEMO, 2009, p. 12).

Influenciado não somente pela bossa nova, mas também por músicos norte-americanos de jazz, Toninho foi apresentado por seu irmão mais velho, Paulo Horta, a diversos estilos musicais e conviveu com estas referências no seu dia-a-dia, como ele mesmo afirma: "Paulo trazia pra casa toda a versatilidade dos músicos americanos. Punha pra tocar muito jazz – a música de verdade, como dizia – e tudo o que havia de novidade." (CAMPOS, 2010, p.25).

Podemos ainda citar como decisiva no trabalho de Toninho Horta a presença da música mineira e a relevante atuação do músico neste segmento, evidenciada na colaboração com Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes, além de seu contato com o músico mineiro Chiquito Braga. (CAMPOS, 2010, p. 28)

Este estudo busca compreender de que maneira estas influências contribuem para a construção do acompanhamento executado por Toninho Horta no referido fonograma de João Bosco.

2. Metodologia

Por se tratar de um acompanhamento inserido em uma canção em que atuam outros instrumentistas, primeiramente buscamos tratar do arranjo através da observação de elementos musicais como forma, instrumentação, texturas e levadas que possibilitem observar como a guitarra elétrica é utilizada no contexto. Tratamos também de elementos relacionados à letra que possibilitem uma visão musical da temática presente na canção.

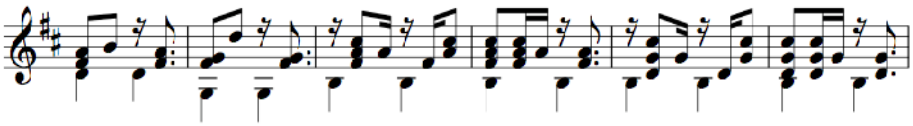
Para a análise partimos de uma transcrição musical em partitura da execução de todos os instrumentistas. Através deste procedimento, buscamos observar elementos harmônicos como aberturas dos acordes e uso de intervalos, idiomatismos da guitarra elétrica e atentar para a utilização de elementos rítmicos que compõem este acompanhamento neste instrumento, buscando ainda compreender a contribuição desta performance para o arranjo da canção analisada.

3. *De frente para o crime*: composição e arranjo

O fonograma analisado está presente no álbum *Caça à raposa* de João Bosco, de sua autoria com Aldir Blanc. O disco foi lançado em 1975 pela gravadora RCA Victor, tendo além de João Bosco no vocal e violão os músicos Toninho Horta na guitarra, Cesar Camargo Mariano no piano, Pascoal Meirelles na bateria, Luizão Maia no baixo elétrico, e na percussão Chico Batera, "Doutor", Everaldo Ribeiro e Gilberto D`Avila . Os arranjos[2] ficaram a cargo de Cesar Camargo Mariano.

A canção tem duração curta, 2:13 minutos, andamento rápido (105 bpm) e forma composta por 3 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 levada de violão executada por João Bosco, através da alternância entre cordas graves e agudas em ritmo sincopado, é marca bem particular deste músico (PINHO, 2014, p. 110).

Pelo fato de João Bosco manter a mesma forma de tocar quando está sozinho e quando está acompanhado por uma banda, os músicos que o acompanham são levados a buscarem formas de se encaixarem em sua música, respeitando seu virtuosismo violonístico (ALMEIDA, 2009, p. 83).



Exemplo 1: trecho do acompanhamento de João Bosco em De frente para o crime, c. 6-11 (BOSCO, 1975)

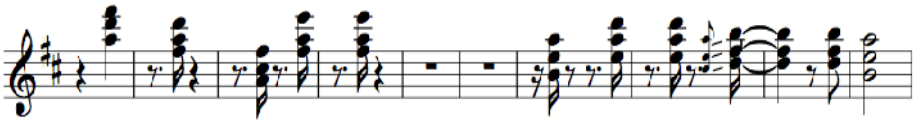
A letra de Aldir Blanc descreve um cenário urbano caracterizado pela indiferença de uma sociedade diante de um corpo estendido no chão. Descreve "o fim de um cidadão ante à curiosidade, indiferença e oportunismo dos transeuntes da metrópole." (TOLEDO & BINATO, 2003) Ainda a respeito da letra e da construção melódica da composição, Eunice

Toledo e Cláudia Binato afirmam que frases curtas, enxutas e sintéticas do texto entram em consonância com o ritmo de samba nesse andamento. (TOLEDO & BINATO, 2003)

4. O acompanhamento de Toninho Horta

Destacamos abaixo alguns fragmentos que introduzem elementos constituintes do acompanhamento executado por Toninho Horta neste fonograma.

4.1 Elementos Rítmicos



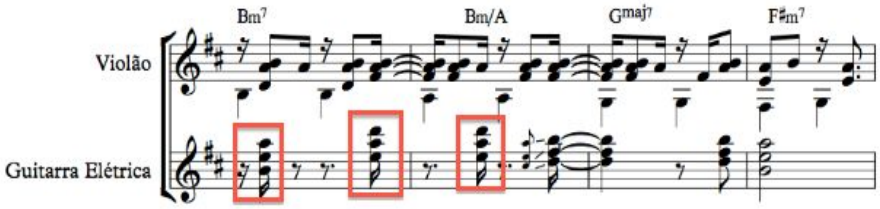
Exemplo 2: trecho do acompanhamento de Toninho Horta em *De frente para o crime*, c. 6-15 (BOSCO, 1975)

No exemplo acima é possível notar que o músico toca com precisão e variação rítmica, se adequando ao gênero samba ao fazer uso das síncopas antecipando os acordes. Apesar de não ser possível caracterizar um gênero musical apenas por uma célula rítmica, segundo o pesquisador Leandro Barsalini, a coexistência de uma situação de dupla sensação rítmica entre um relaxamento gerado por uma marcação[3] e a valorização da segunda e/ou última semicolcheia através de acento ou prolongamento pode ser considerada um aspecto constitutivo do idioma do samba. (BARSALINI, 2014, p. 31) Segundo Carlos Almada, o acompanhamento "pode servir para realçar o caráter rítmico de uma música através do uso de figurações características do estilo em questão" (ALMADA, 2006, p. 281) Vale destacar que a imprevisibilidade rítmica do acompanhamento atrelada às escolhas harmônicas que envolvem a adição de extensões, remete à técnica de acompanhamento *comping*[4], frequentemente relacionada a uma linguagem jazzística.

4.3 Texturas[5]

Em trechos do acompanhamento, Toninho opta por adicionar extensões aos acordes nas quatro cordas agudas da guitarra, optando principalmente por aberturas em

quartas. A exemplo disto, no primeiro e segundo compasso (destaque em vermelho) Toninho opta por tocar a fundamental, a quarta justa, a sétima menor e a terça menor em relação acorde Bm7 tocado por João Bosco ao violão.



Exemplo 3: trecho do acompanhamento de Toninho Horta e João Bosco em *De frente para o crime*, c. 12-15 (BOSCO, 1975)

A opção por utilizar a região mais aguda da guitarra elétrica leva a crer que Toninho busca preencher os espaços deixados por outros instrumentos que executam a função rítmico-harmônica em regiões mais graves, a exemplo do violão neste mesmo trecho.

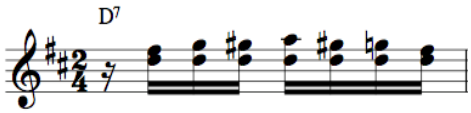
4.3 Timbre

Em sua construção, a guitarra elétrica apresenta captadores, que consistem em magnetos enrolados em uma bobina que interagem com a vibração das cordas, e isto permite uma variedade de configurações de timbres e ajustes (CASTRO, 2007, p. 4). Nesse quesito o fonograma analisado evidencia a opção por um timbre mais agudo, com o acionamento de um captador mais próximo do cavalete (ou ponte) da guitarra. A não utilização de efeitos[6] somada à escolha por tocar frequentemente as quatro cordas mais agudas da guitarra, juntamente com a utilização do captador da ponte, além das escolhas rítmicas ao longo dos versos, nos remetem à sonoridade de um cavaco, instrumento frequentemente utilizado em formações mais usuais do gênero samba.

4.3 Idiomatismos na guitarra

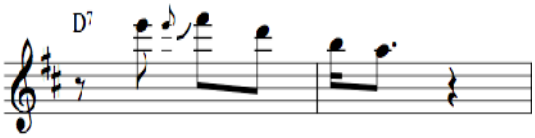
Na parte B deste fonograma, Toninho Horta opta principalmente pela utilização de fraseado melódico em sobreposição à melodia principal cantada por Bosco. A ocorrência desta sobreposição, a opção por alternâncias na condução rítmica da bateria, a variação

rítmica executada ao violão e a marcação em semínimas executadas ao piano imprimem neste trecho da canção uma maior densidade sonora. Neste trecho do fonograma destacamos a utilização de dois elementos técnicos expressivos por Toninho Horta: "double stops" e "bends". Segundo o pesquisador Bruno Mangueira, "double-stops" é o termo empregado no meio "guitarrístico" para o uso de intervalo harmônico do instrumento." Esta técnica é frequentemente associada ao Blues, Country e Choro. (MANGUEIRA, 2006, p. 62) Os "bends" consistem em alterar a tensão de uma corda da guitarra de forma a se modificar a altura da nota produzida. Isso é feito através de um deslocamento da corda de sua posição de equilíbrio na direção transversal à mesma (GRIMES, 2014, p. 1). Abaixo estão elencados dois exemplos da utilização destas técnicas na interpretação de Toninho Horta no acompanhamento:



Exemplo 4: trecho do acompanhamento em *De frente para o crime*, c-33 (BOSCO, 1975)

No exemplo acima, o "double-stop" é executado através de um movimento oblíquo entre duas vozes, no qual a voz mais grave é mantida na fundamental do acorde (nota Ré) e a voz mais aguda caminha cromaticamente a partir da terça maior do acorde (nota Fá♯) até a quinta justa(nota Lá), retornando em seguida cromaticamente à nota inicial.



Exemplo 3: trecho do acompanhamento de Toninho Horta e João Bosco em De frente para o crime, c-84 (BOSCO, 1975)

Neste exemplo, Toninho opta pela realização de uma linha melódica, na qual ocorre um "*bend"* de um tom a partir da nota Mi, repousando na terça do acorde (nota Fá♯).

Considerações Finais

Através da análise do fonograma *De frente para o crime*, considerando a atuação do músico Toninho Horta na função de músico acompanhador, pudemos observar a contribuição refinada desta atuação no arranjo da canção em questão. Pela escolha de elementos rítmicos que permitem uma interlocução com os versos curtos e com o próprio gênero samba, nota-se que a performance de Toninho Horta entra em consonância com a temática textual proposta por Aldir Blanc na letra e por João Bosco na performance vocal e violonística. A atuação de Toninho como cancionista e seu convívio com outros músicos da mesma função sugerem uma preocupação com questões que favorecem o enunciado da canção em sua totalidade.

Suas escolhas musicais evidenciam a utilização de elementos que são organicamente relacionados a suas influências musicais. A utilização da técnica do *comping*, os "*double stops"* e "bends", apesar de apontarem para algumas de suas influências *jazzísticas*, não evidenciam um distanciamento do gênero samba evocado nesta canção. Isto é possível de se observar principalmente pela escolha de elementos rítmicos e de timbre que permitem uma associação com o gênero da canção.

Pudemos ainda observar que, nesta atuação, Toninho busca uma interação com os outros músicos atuantes neste fonograma. Isto é feito, principalmente, através do preenchimento dos espaços sonoros e pelo diálogo nos momentos em que o arranjo sugere uma maior atividade e densidade.

Referências:

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, Editora Unicamp, 2006

ALMEIDA, Marcus V. S. R. M. *João Bosco = um cavaleiro e seu violão*. Campinas, 2009. 127 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2009

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro(1929 a 1935).* 2001. 126 p. Dissertação (Mestrado em música).Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 2001

BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. 240 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

BERRY, W. *Structural Functions in Music*. New York. Dover Publications Inc. 1987

CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda. *Toninho Horta – Harmonia Compartilhada*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2010.

CASTRO, Guilherme A. S.. *Guitarra elétrica: entre o instrumento e a interface*. São Paulo In: Anais do XVII Congresso da Anppom, São Paulo, 2007.
GAROTTI JUNIOR, Jether Benevides. *Cesar Camargo Mariano, Cristovão Bastos e Gilson Peranzzetta: uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianístico na música popular brasileira no final do século XX*. 2007. 206 p. Dissertação (Mestrado em música) – Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas, 2007.
MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções Estilísticas de Helio Delmiro: Violão e Guitarra na Música Instrumental Brasileira*. 87 p. 2006 Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.
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.
PINHO, Marcio Giacomin. *O subúrbio e as faces da malandragem na década de 1970 no álbum Tiro de Misericórdia de João Bosco e Aldir Blanc*. 2014. 158 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014.
TOLEDO, Eunice Lopes de Souza & BINATO, Cláudia Valéria Pavanel. "*Tá lá o corpo estendido no chão...": um estudo sobre intertextualidade*. In: XXXII Estudos Linguistícos, Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo, São Paulo, 2002. Díponível em: <http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/comunica/ci086.htm. > Acesso em: 25 Mar. 2019

Notas

[1] O termo *sideman*, inicialmente se referia ao músico que tocava em grupos de jazz e não era solista ou músico convidado. Porém, este termo, segundo o pesquisador Jether Garotti, vai além dessa definição. Aponta para um músico capaz de perceber sua atuação no meio e que tem como característica seu comportamento musical "alienado a sua bagagem, criatividade e disponibilidade."(GAROTTI, 2007, p. 7)

[2]Acerca do arranjo, consideramos o pressuposto de que foram utilizados mecanismos considerados como os que o músico Paulo Aragão define como arranjos "abertos". Em sua tese *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical Brasileiro 1929-1935*, no primeiro capítulo, ao refletir acerca do conceito de arranjo na música popular, Aragão trata do grau de predefinição dos arranjos. Segundo este autor, por um lado podemos ter arranjos, 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)

[3]"É usualmente executada em registro grave e normalmente com poucas notas, tendo chegado à bateria como adaptação de tambores como o surdo. A marcação funciona como pilar de sustentação ao andamento, geralmente reforçando o ponto de apoio do ritmo, através do acento constante do segundo tempo de cada compasso. " (BARSALINI, 2014, p.23)

[4]"Playing chords in a rhythmically unpredictable fashion as accompaniment for an improvising soloist. Comping is an important way for the harmony instruments in the rhythm section (e.g., piano, guitar) to add a contrasting rhythmic layer." Retirado do link: <http://www.people.virginia.edu/~skd9r/MUSI212_new/materials/definitions1.html#comping> Acesso em 25 Mar. 2019

[5]"Textura é concebida como aquele elemento da estrutura musical, determinado pela voz ou número de vozes e demais componentes que projetam os materiais musicais no meio sonoro e (quando há dois ou mais componentes) pelas inter-relações e interações entre eles."(BERRY, 1987, p. 191)

[6] O som produzido através da guitarra elétrica é frequentemente associado a alterações de timbres proporcionadas por dispositivos eletrônicos como pedais de efeitos ou pedaleiras. Entre os efeitos mais utilizados podemos destacar os filtros como distorções, as modulações como *chorus* e *phaser* e efeitos de ambiência como *reverb* e *delay*