

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DIÊGO MEIRELES DAVID FERREIRA

AQUI, OH!: AS COMPOSIÇÕES DE TONINHO HORTA E FERNANDO BRANT
SOB UMA ÓTICA TÉCNICO-MUSICAL

Uberlândia - MG

2026

DIÊGO MEIRELES DAVID FERREIRA

AQUI, OH!: AS COMPOSIÇÕES DE TONINHO HORTA E FERNANDO BRANT
SOB UMA ÓTICA TÉCNICO-MUSICAL

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Federal de Uberlândia como
requisito parcial para obtenção do título de
mestre em música.

Área de concentração: Processos e
fundamentos da criação e performance musical.

Orientador: Prof. Dr. Raphael Ferreira da Silva

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F383 Ferreira, Diêgo Meireles David, 1987-
2026 AQUI, OH!: [recurso eletrônico] : AS COMPOSIÇÕES DE TONINHO
HORTA E FERNANDO BRANT SOB UMA ÓTICA TÉCNICO-MUSICAL /
Diêgo Meireles David Ferreira. - 2026.

Orientador: Raphael Ferreira da Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Música.
Modo de acesso: Internet.
DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.455>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Música. I. Silva, Raphael Ferreira da, 1983-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Música. III.
Título.

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

DIÊGO MEIRELES DAVID FERREIRA

**AQUI, OH!: AS COMPOSIÇÕES DE TONINHO HORTA E FERNANDO BRANT
SOB UMA ÓTICA TÉCNICO-MUSICAL**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Federal de Uberlândia como
requisito parcial para obtenção do título de
mestre em música.

Área de concentração: Processos e
fundamentos da criação e performance musical.

Orientador: Prof. Dr. Raphael Ferreira da Silva

Uberlândia, 2026

Banca Examinadora:

Raphael Ferreira da Silva – Doutor (UFU)

Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior – Doutor (UFU)

Klesley Bueno Brandão – Doutor (UFSJ)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Leila Meireles, pelo apoio constante, incentivo e presença ao longo desta trajetória. Aos amigos Parrudim, Dani, Ana Botelho, Carlin, Xofana, Tom e Vale, pela convivência, apoio e por compartilharem momentos importantes desta caminhada, incluindo a defesa deste trabalho. Ao professor Raphael Ferreira da Silva, pela orientação acadêmica, disponibilidade, incentivo e contribuição para o desenvolvimento desta pesquisa. Aos professores Celso Cintra e Silvano Baia, pelos ensinamentos e discussões proporcionados nas disciplinas cursadas durante o primeiro semestre do curso. Aos membros da banca examinadora, professores Carlos Menezes Junior e Klesley Bueno Brandão, pelas leituras atentas, análises, críticas e contribuições que auxiliaram no aprimoramento deste trabalho.

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F383 Ferreira, Diêgo Meireles David, 1987-
2026 AQUI, OH!: [recurso eletrônico] : AS COMPOSIÇÕES DE TONINHO
HORTA E FERNANDO BRANT SOB UMA ÓTICA TÉCNICO-MUSICAL /
Diêgo Meireles David Ferreira. - 2026.

Orientador: Raphael Ferreira da Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Música.

Modo de acesso: Internet.

DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.455>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Música. I. Silva, Raphael Ferreira da, 1983-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Música. III.
Título.

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

"Os sonhos não envelhecem"

Márcio Borges.



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico/PPGMU				
Data:	17 de junho 2026	Hora de início:	18:30	Hora de encerramento:	20:47
Matrícula do Discente:	12422MUS003				
Nome do Discente:	Diêgo Meireles David Ferreira				
Título do Trabalho:	Aqui, Oh!: as composições de Toninho Horta e Fernando Brant sob uma ótica técnico-musical				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos e fundamentos da criação e performance musical				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Processos criativos e práticas interpretativas na música brasileira 'jazzisticamente orientada'				

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior (IARTE); Klesley Bueno Brandão (UFSJ); Raphael Ferreira da Silva, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Raphael Ferreira da Silva, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de **Mestre**.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Raphael Ferreira da Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 17/06/2026, às 20:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Klesley Bueno Brandão, Usuário Externo**, em 17/06/2026, às 20:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Roberto Ferreira Menezes Junior, Professor(a) do Magistério Superior**, em 17/06/2026, às 21:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7402943** e o código CRC **F2AB4451**.

Referência: Processo nº 23117.039490/2026-70

SEI nº 7402943

RESUMO

Este trabalho teve por finalidade investigar os elementos técnico-musicais constitutivos do estilo composicional de Toninho Horta e Fernando Brant, que podem ser verificados nas sete canções criadas pela dupla, gravadas no período de 1969 a 1980. Para tanto, além de gravações, foram tomadas como referências as partituras contidas no *Songbook* ‘108 Partituras’, de Toninho Horta, pelo fato de que tais versões foram revisadas pelo próprio compositor. As descrições analíticas foram baseadas na identificação e discussão acerca de elementos como progressões harmônicas, motivos, frases, padrões rítmicos, padrões melódicos e relação música/letra; buscou-se ainda estabelecer relações entre a poética implicada nas obras e o contexto histórico-musical correspondente ao período de sua produção. Tal estudo evidencia que a dupla articulou elementos musicais associados à Bossa Nova, o Clube Da Esquina e à música pop a letras que incorporam referências ao cotidiano, memórias pessoais, deslocamentos geográficos e acontecimentos políticos relacionados ao contexto histórico de sua produção, chegando assim a uma identidade.

Palavras-chave: Horta, Toninho; Brant, Fernando; análise musical; estilo (música).

ABSTRACT

This work aimed to investigate the technical-musical elements that constitute the compositional style of Toninho Horta and Fernando Brant, which can be identified in the seven songs created by the duo and recorded between 1969 and 1980. To this end, in addition to recordings, the scores contained in Toninho Horta's 108 Partituras Songbook were used as references, since these versions were reviewed by the composer himself. The analytical descriptions were based on the identification and discussion of elements such as harmonic progressions, motives, phrases, rhythmic patterns, melodic patterns, and the relationship between music and lyrics. The study also sought to establish relationships between the poetics involved in the works and the historical-musical context corresponding to the period of their production. This study demonstrates that the duo articulated musical elements associated with Bossa Nova, Clube da Esquina, and pop music with lyrics that incorporate references to everyday life, personal memories, geographical displacements, and political events related to the historical context of their production, thereby arriving at an identity.

Keywords: Horta, Toninho; Brant, Fernando; musical analysis; style (music).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Diagrama de acordes da introdução da música - "Aqui, Oh!"	42
Figura 2 – Compassos 1 e 2 da música "Aqui, Oh!"	43
Figura 3 – Compassos 1 ao 16 da música "Aqui, Oh!"	43
Figura 4 – Compassos 17 ao 24 da música "Aqui, Oh!"	44
Figura 5 – Compassos 31 ao 40 da música "Aqui, Oh!"	45
Figura 6 – Compassos 47 ao 50 da música "Aqui, Oh!"	46
Figura 7 – Compassos 87 ao 90 da música "Aqui, Oh!"	47
Figura 8 - Compassos 41 ao 51 da música "Aqui, Oh!"	47
Figura 9 - Distribuição das notas dos acordes no pentagrama da música "Aqui, Oh!"	47
Figura 10 - Compassos 13 ao 18 da música "Aqui, Oh!"	48
Figura 11 - Compassos 1 ao 36 da música "Aqui, Oh!"	48
Figura 12 - Compassos 13 ao 18 da música "Aqui, Oh!"	49
Figura 13 - Compassos 29 ao 33 da música "Aqui, Oh!"	49
Figura 14 - Compassos 43 ao 48 da música "Aqui, Oh!"	50
Figura 15 - Compassos 1 ao 7 da música "Caso Antigo"	53
Figura 16 - Compassos 10 ao 19 da música "Caso Antigo"	54
Figura 17 - Compassos 20 ao 34 da música "Caso Antigo"	55
Figura 18 - Compassos 10 ao 12 da música "Caso Antigo"	56
Figura 19 - Ilustração intervalar da melodia dos compassos 1 ao 7 da música “Caso Antigo”	56
Figura 20 - Compassos 1 e 2 da música "Caso Antigo"	57
Figura 21- Compassos 3 e 4 da música "Caso Antigo"	57
Figura 22- Compassos 5 e 6 da música "Caso Antigo"	57
Figura 23 - Compassos 7 ao 9 da música "Caso Antigo"	57
Figura 24 - Compassos 1 ao 4 da música "Durango Kid"	60
Figura 25 - Compassos 5 ao 12 da música "Durango Kid"	60
Figura 26 - Compassos 12 ao 20 da música "Durango Kid"	61
Figura 27 - Compassos 9 ao 20 da música "Durango Kid"	62
Figura 28 - Compassos 15 ao 26 da música "Durango Kid"	63
Figura 29 - Compassos 43 ao 57 da música "Durango Kid"	63
Figura 30 - Compassos 43 ao 57 da música "Durango Kid"	64
Figura 31 - Compassos 1 ao 29 da música "Durango Kid"	65
Figura 32 - Diagrama dos acordes da introdução da música "Manoel, o Audaz!"	67

Figura 33 - Compassos 19 ao 24 da música “Manoel, o Audaz!”	68
Figura 34 - Diagrama do acorde F#m7(11)	69
Figura 35 - Compassos 9 ao 14 da música “Manoel, o Audaz!”	70
Figura 36 - Compassos 5 ao 7 da música “Manoel, o Audaz!”	71
Figura 37 - Compassos 38 ao 40 da música “Manoel, o Audaz!”	71
Figura 38 - Compassos 5 ao 7 e 38 ao 40 da música “Manoel, o Audaz!”	71
Figura 39 - Compassos 22 ao 27 da música “Manoel, o Audaz!”	72
Figura 40 - Compassos 38 ao 50 da música “Manoel, o Audaz!”	72
Figura 41 - Compassos 15 e 16 da música “Manoel, o Audaz!”	73
Figura 42 – Compassos 1 ao 4 de "Falso Inglês"	79
Figura 43 – Compassos 13 ao 16 de "Falso Inglês"	79
Figura 44 – Compassos 21 ao 23 de "Falso Inglês"	80
Figura 45 - Representação em partitura das afinações; tradicional e usada por Horta na música "Céu de Brasília"	83
Figura 46 - Compasso 35 da música "Céu de Brasília"	84
Figura 47 - Compasso 17 da música "Céu de Brasília"	85
Figura 48 - Compasso 3 ao 5 da música "Céu de Brasília"	85
Figura 49 - Compassos 1 ao 3 da música "Diana"	89
Figura 50 - Compassos 10 a 12 da música "Diana"	89
Figura 51 - Compassos 16 a 19 da música "Diana"	89
Figura 52 - Compassos 20 a 22 da música "Diana"	90
Figura 53 - Compassos 29 e 30 da música "Diana"	90
Figura 54 - Compassos 65 ao 69 da música "Travessia"	90
Figura 55 - Compasso 20 da música "Diana"	91
Figura 56- Compasso 1 da música "Diana"	91
Figura 57 - Compassos 10 da música "Diana"	91

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 TRAJETÓRIAS	15
1.1 TONINHO HORTA	15
1.2 FERNANDO BRANT	20
1.3 A PARCERIA ENTRE HORTA E BRANT	26
2 DESCRIÇÕES ANALÍTICAS DAS COMPOSIÇÕES	38
2.1 FERRAMENTAS ANALÍTICAS	38
2.2 AQUI, OH!	39
2.2.1 GRAVAÇÕES	39
2.2.2 ESTRUTURA FORMAL	40
2.2.3 HARMONIA	41
2.2.4 MELODIA	48
2.3 CASO ANTIGO	50
2.3.1 GRAVAÇÕES	50
2.3.2 ESTRUTURA FORMAL	51
2.3.3 HARMONIA	52
2.3.4 MELODIA	55
2.4 DURANGO KID	58
2.4.1 GRAVAÇÕES	58
2.4.2 ESTRUTURA FORMAL	59
2.4.3 HARMONIA	60
2.4.4 MELODIA	63
2.5 MANOEL, O AUDAZ	65
2.5.1 GRAVAÇÕES	65
2.5.2 ESTRUTURA FORMAL	66
2.5.3 HARMONIA	67
2.5.4 MELODIA	70
2.6 FALSO INGLÊS	74
2.6.1 GRAVAÇÕES	74
2.6.2 ESTRUTURA FORMAL	75
2.6.3 HARMONIA	77
2.6.4 MELODIA	79

2.7	CÉU DE BRASÍLIA	80
2.7.1	GRAVAÇÕES	81
2.7.2	ESTRUTURA FORMAL	82
2.7.3	HARMONIA	83
2.7.4	MELODIA.....	84
2.8	DIANA	86
2.8.1	GRAVAÇÕES	86
2.8.2	ESTRUTURA FORMAL	87
2.8.3	HARMONIA	88
2.8.4	MELODIA.....	90
3.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
	REFERÊNCIAS.....	94

INTRODUÇÃO

A Belo Horizonte da década de 1960 configurou-se como espaço de intensa efervescência musical, reunindo artistas em início de carreira que posteriormente teriam papéis relevantes na música brasileira popular. Um dos grupos atuantes nesse contexto era liderado por Milton Nascimento e contava com a participação de músicos e letristas como Wagner Tiso (1945), Toninho Horta (1948), Nivaldo Ornelas (1941), Túlio Mourão (1950), Marilton Borges (1949), Nelson Ângelo (1949), Lô Borges (1952), Beto Guedes (1951), Flávio Venturini (1949), Tavinho Moura (1947), Murilo Antunes (1946), Tavito (1948), Márcio Borges (1946), Fernando Brant (1946) e Ronaldo Bastos (1948), entre outros. Os encontros desse grupo aconteciam em dois espaços centrais da capital mineira: o Edifício Levy – onde residiam Milton Nascimento e a família Borges¹ – e o chamado “Ponto dos Músicos”, localizado na Avenida Afonso Pena, entre as ruas Tupinambás e Curitiba. Esses locais se tornaram pontos de sociabilidade artística que reuniam músicos, empresários do ramo musical e proprietários de casas de espetáculo, conforme descreve Diniz (2012) em sua dissertação sobre a trajetória do “Clube da Esquina”.

Na capital mineira, Milton instalou-se em uma pensão situada no Edifício Levy. Nessa fase, uma de suas primeiras atividades musicais ao lado de Wagner Tiso alude ao quarteto vocal Evolussamba, integrado também por Marcelo Ferrari e Marilton Borges, este último irmão mais velho de Lô e Márcio Borges. Além de participarem, em 1965, do disco de Bossa Nova Muito para a frente, de autoria de Pacífico Mascarenhas, os dois passaram a frequentar o “ponto dos músicos”, onde artistas se reuniam para combinar apresentações e donos de bar, empresários e regentes de orquestras iam à procura de “talentos”, propiciando, assim, que eles convivessem com a “moderna movimentação” musical da cidade. (DINIZ, 2012, p. 25).

Nesse contexto, em meio ao surgimento do “Clube da Esquina” acontece o encontro entre Antônio Maurício Horta de Melo e Fernando Rocha Brant. Dessa colaboração resultaram sete composições que constituem o objeto de análise desta pesquisa: “Manoel, O Audaz”, “Céu de Brasília”, “Diana”, “Falso Inglês”, “Aqui, Oh!”, “Caso Antigo” e “Durango Kid”.

Esta dissertação não tem por finalidade abordar o “Clube da Esquina”, no qual Brant e Horta estão inseridos, mas sim o contexto isolado de suas obras, assim como propôs

¹ A família Borges se mudou para o Edifício Levy nos anos 1960, formada pelo casal Maricota e Salomão Borges e seus 11 filhos, alguns deles se destacaram no universo cultural e artístico da capital mineira, especialmente Marilton, Márcio, Lô e Telo Borges.

Nicodemo (2009) em sua dissertação “Terra dos Pássaros: Uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta”:

Embora Toninho Horta esteja inserido no “Clube da Esquina” e faça parte das discussões acadêmicas relacionadas ao grupo, sua obra isolada, praticamente, não foi alvo de publicações acadêmicas. Devemos levar em consideração, também, que a relevância de sua obra foi além do “Clube da Esquina” e que, apesar da expressiva correlação existente entre estes, Toninho Horta possui reconhecimento artístico independente e sua produção é contemplada em âmbito internacional, tendo em vista a singularidade de sua linguagem musical. (NICODEMO, 2009, p. 2).

A revisão bibliográfica realizada para esta pesquisa indicou que, embora existam estudos dedicados à obra de Toninho Horta — sobretudo no que se refere ao seu estilo composicional (FONSECA, 1999; ALMEIDA, 2005; NICODEMO, 2009) e à sua atuação como instrumentista (LACERDA, 2007) — verifica-se a ausência de abordagens voltadas especificamente à análise de suas composições em parceria com outros compositores. Podemos destacar também pesquisas mais recentes (DO CARMO e RODRIGUES, 2016; POLO, 2016; DO CARMO, 2017; FERNANDES e SILVA, 2017; CARREIRO, 2019; LOVISI, 2023; SCAPINI, 2023) mostrando uma continuidade de abordagens diversas sobre o compositor.

No caso de Fernando Brant, a bibliografia disponível concentra-se predominantemente em livros autobiográficos, ou referentes a histórias ligada ao Clube da Esquina, entrevistas concedidas pelo próprio autor em programas de rádio, TV e documentários, além de depoimentos de seus parceiros musicais, visto que os trabalhos acadêmicos sobre sua obra ainda são escassos e, quando existentes, privilegiam abordagens de caráter interpretativo de suas letras, sobretudo no contexto de suas parcerias com Milton Nascimento. Vale ressaltar que esta dissertação não pretendeu analisar tecnicamente as minúcias linguísticas e poéticas das letras de Brant em um sentido literário, mas sim utilizar tal material para contextualizar sua participação nos produtos de sua parceria com Horta, fazendo uma abordagem música/letra.

A discografia de Toninho Horta como líder conta com trinta e dois discos até o momento, sendo vinte álbuns solo e doze em parceria, compartilhados respectivamente com: : Beto Guedes, Danilo Caymmi e Novelli (EMI-Odeon, 1973), Flavio Venturini (EMI-Odeon, 1989), Joyce (Verve Records, 1995), Nicola Stilo (Philology Records, 1999), Chiquito Braga e Juarez Moreira (Independente, 2000), Jack Lee (Independente, 2002), Antonio Onorato (Blue Serge, 2013), Stefano Silvestri (Independente, 2015), Alaíde Costa (Independente, 2016), Rudi Berger (Independente, 2020), Barbara Casini (Philology Records, 2021) e Dorota Miśkiewicz (Sony Music Poland, 2023). Beto Guedes, Danilo Caymmi & Novelli (1973), Flavio Venturini

(1989), Joyce (1995), Nicola Stilo (1999), Chiquito Braga & Juarez Moreira (2000), Jack Lee (2002), Antonio Onorato (2013), Stefano Silvestri (2015), Alaíde Costa (2016), Rudi Berguer (2020), Barbara Casini (2021) e Dorota Miskiewicz (2023). Além disso, Horta tem extensa discografia como instrumentista, compositor e diretor artístico, figurando em álbuns de outros artistas.

As sete parcerias com Brant estão distribuídas da seguinte maneira na discografia de Horta: “Manoel, O Audaz” aparece em dez discos, seguida por “Aqui, Oh!” em sete, “Diana” em seis, “Céu de Brasília” e “Durango Kid” em quatro, “Falso Inglês” em três; “Caso Antigo” é a única que conta com apenas uma gravação.

Tais canções também foram gravadas em outros trabalhos de nomes de reconhecida importância como os brasileiros Milton Nascimento, Jane Duboc, Filó Machado, Leny Andrade, Simone, Hamilton de Holanda, o coreano Jack Lee e o norte-americano Pat Metheny, demonstrando o alcance dessa parceria.

A dissertação organiza-se em duas partes: a primeira apresenta as biografias de Toninho Horta e Fernando Brant, bem como os elementos que constituíram a parceria entre ambos; a segunda parte dedica-se à análise técnico-musical das sete composições resultantes dessa colaboração. Na primeira há um levantamento biográfico da carreira e formação musical de Toninho Horta, a partir do que buscamos traçar uma linha de seu desenvolvimento na música ao longo dos anos e assim demonstrar como foram construídas suas habilidades como intérprete e compositor. Em relação a Fernando Brant, a abordagem contempla, além da consolidação de sua trajetória como letrista, sua atuação como jornalista, cineasta e poeta, cujas experiências exerceram influência em sua obra musical.

Para o desenvolvimento das análises de ordem técnico-musical foram utilizadas as transcrições presentes no *songbook* “108 Partituras” de Toninho Horta, como principal fonte. É relevante salientar que a opção do uso do *songbook* ao invés das primeiras gravações fundamenta-se no fato de que os registros iniciais não se consolidaram como as versões mais disseminadas das obras abordadas. Ademais, ao longo do tempo, diversas composições passaram por processos de ressignificação interpretativa, nos quais o próprio Toninho Horta introduziu modificações em sua forma de execução. Nascimento (2011) desenvolveu o conceito de “Rede Interpoética” para tratar dessa transformação da obra musical através de intercorrências ao longo do tempo:

É que há casos em que uma música se torna um fruto mais maduro depois de algum tempo, transformada pelos feitos e efeitos da Rede Interpoética que a

envolve. Uma nova interpretação pode trazer um grau mais elaborado de codificação dos elementos utilizados para construir os significados e a imagem da obra original”. Muitas vezes isso resulta de uma ação, pelo próprio autor, de recomposição da sua criatura; noutras tantas, surge a partir da combinação de novos arranjos e novas performances. (NASCIMENTO, 2011, p. 29).

Com isso, não se pretende negar a relevância das primeiras gravações, que serão devidamente contextualizadas e consideradas ao longo do trabalho. No entanto, o foco principal recai sobre a relação entre harmonia, melodia e letra nas composições resultantes da parceria entre Horta e Brant, e não sobre os arranjos ou interpretações presentes nos fonogramas.

1 TRAJETÓRIAS

1.1 TONINHO HORTA

A trajetória artística de Toninho Horta, encontra um de seus principais pontos de origem na vivência musical no ambiente familiar. Nascido em 2 de dezembro de 1948, em Belo Horizonte, o músico cresceu inserido em um contexto doméstico que favorecia as práticas musicais. Seu pai tocava violão, sua mãe bandolim e seu avô materno João Horta, era maestro de banda. Paulo, um de seus cinco irmãos, foi quem mais o incentivou para música, como descreve o violonista mineiro Juarez Moreira no prefácio do livro “108 Partituras” de Toninho Horta:

Pelo que sei, Paulo foi o “inventor de Toninho Horta”. Eu o conheci na casa de sua mãe, D. Geralda, no bairro do Horto, em Belo Horizonte, no começo dos anos 1970, junto com André Dequech e o Iuri Popoff. Toninho foi criado nesse ambiente de grandes músicos, com um gosto muito apurado, com muitos discos em volta e uma casa frequentada por músicos como Chiquito Braga, Nivaldo Ornelas, Milton Nascimento, Helvius Vilela, Aécio Flávio e outros. Toninho não teria escola melhor do que esse ambiente. (HORTA, 2017, p.18).

O estilo musical de Toninho Horta articula elementos provenientes de diversas matrizes estéticas. Sua harmonia, a princípio frequentemente associada ao vocabulário da Bossa Nova e ao jazz moderno, é marcada por acordes complexos, com uso recorrente de extensões, substituições, inversões, empréstimos modais, além do uso estrutural do violão para a construção de acordes com cordas soltas. No entanto, não se pode limitar sua sonoridade a essa base estilística, na medida em que sua música incorpora também um lirismo estrutural que remete a outras tradições, inclusive à herança barroca e a expressões de religiosidade musical.

Foram vários os gêneros que fizeram parte da formação de Horta, como o próprio afirma em entrevista: “A vida inteira eu ouvia aqueles cantos das igrejas, ouvia o congado. Minha mãe colocava muita música clássica em casa, meu irmão começou com o clube de jazz nos anos 1950, então minha cabeça desde pequeno já ouvia de tudo”². Com o passar das décadas, como parte de um movimento mais amplo entre músicos da sua geração, Toninho Horta incorporou à sua obra elementos do pop e das baladas românticas. No entanto, essa incorporação não se impôs como eixo central de sua produção.

² Entrevista concedida ao músico Nelson Faria, no programa “Um café lá em casa” exibido em novembro de 2005, minuto 6’41”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QQYuQYtucFw&t=418s>

Toninho compôs aos 13 anos sua primeira canção, “O Barquinho Vem”, influenciado pela bossa nova. Em 1967, aos 19 anos, foi selecionado com duas músicas para o II Festival Internacional da Canção, realizado na cidade do Rio de Janeiro. O músico concorreu com a marcha-rancho “Nem é Carnaval”³, música dele com letra de Márcio Borges, defendida pelo cantor Márcio José, e com a valsa “Maria Madrugada”⁴ composição compartilhada com Junia Horta, interpretada pelo grupo paulistano O Quarteto.

Em 1969, Horta mudou-se para o Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1981, logo foi convidado por Milton Nascimento para integrar a equipe de músicos responsáveis pelo álbum Milton Nascimento (EMI-Odeon, 1969). Nessa ocasião ele participou como instrumentista, tocando violão e guitarra, e também como compositor, tendo seu samba “Aqui, Oh!”, escrito em parceria com Fernando Brant, incluído no repertório do disco. Na gravação, além de tocar violão, Horta dividiu os vocais com Milton, marcando sua estreia fonográfica como cantor. A partir desse momento, consolidou-se uma colaboração contínua entre os dois músicos, especialmente ao longo da década de 1970; Horta passou a integrar as formações de shows e gravações de Milton Nascimento, contribuindo como guitarrista, arranjador e compositor. Além disso, diversas canções de sua autoria foram registradas por Milton em diferentes álbuns, o que ampliou a sua visibilidade como compositor.

Paralelamente a isso, Toninho Horta passou a ser procurado por intérpretes de distintas vertentes da MPB, que incluíram suas composições em seus repertórios. Entre os nomes que gravaram suas músicas nesse período, destacam-se Joyce, MPB4, Alaíde Costa, Pery Ribeiro e Leny Andrade. Em décadas posteriores, sua obra continuaria a ser interpretada por artistas como Gal Costa, Maria Bethânia, Nana Caymmi, entre outros, evidenciando a circulação e a recepção de sua produção autoral em diferentes segmentos do campo musical brasileiro.

Em 1972, Toninho Horta participou da gravação do álbum Clube da Esquina, lançado por Milton Nascimento e Lô Borges, sob o selo da gravadora Odeon. O disco representa um marco não apenas na trajetória artística de Horta, mas também na consolidação de uma nova estética musical no âmbito da canção brasileira popular da década de 1970. Em seu trabalho sobre a música brasileira nos anos 1970, Napolitano (2002) aborda a dissociação da música feita pelo Clube da Esquina com os demais gêneros da época.

Também entre 1972 e 1975, começa a se fortalecer a expressão “tendências”, para rotular experiências musicais que recusavam o *mainstream* do samba-

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bu7eCXuMdYA>

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JxCHfZhrMDM>

bossa nova e não aderiam completamente ao pop sem, no entanto, recusá-lo. As mais famosas eram a dos "mineiros" também conhecido como 'Clube da Esquina'. (NAPOLITANO, 2002, p.10).

Em uma entrevista, o compositor Edu Lobo destaca a novidade trazida pelo Clube da Esquina entre os demais movimentos musicais da época, como a Bossa Nova e a Tropicália.

Na verdade, quando explodiu a história do Tropicalismo, eu estava bem mais interessado no que estava acontecendo no Clube da Esquina. E acho que é um equívoco o fato de que, quando se fala de música aqui, de uma maneira geral, dos movimentos, fica sempre bossa nova, Tropicalismo... Não é bem assim, tem várias nuances. E uma delas, como movimento organizado e que tinha uma forma definida e novas ideias musicais, foi com certeza o Clube da Esquina. Esse movimento importantíssimo dos mineiros foi mais um grande desenvolvimento da bossa nova, bem parecido com a bossa nova, de certa maneira, porque tinha uma preocupação harmônica muito grande. Quer dizer, novidades harmônicas aconteceram ali. E novidades de canto: aí tinha o Milton Nascimento cantando de um jeito que ninguém cantava, letras interessantes, compositores extraordinários, como Toninho Horta, o próprio Milton, Nelson Ângelo, Beto Guedes, depois o Lô Borges, enfim, um pessoal de alta qualidade. E mais os músicos todos mineiros que vieram junto: os instrumentistas, como Wagner Tiso, Luís Alves, Nivaldo Ornellas... Eles eram grandes músicos e faziam uma espécie de música progressiva, assim pós-bossa nova, e eu estava muito interessado neles nessa época, muito mesmo (Edu Lobo. In: NAVES; COELHO; BACAL, 2006, p. 266).

O título do álbum, homônimo às canções Clube da Esquina e Clube da Esquina nº 2, compostas por Milton Nascimento em parceria com Lô Borges e Márcio Borges, passou a designar, retrospectivamente, o grupo de compositores, letristas, instrumentistas e intérpretes que participaram de seu processo de criação e que, a partir dessa experiência, desenvolveram um repertório autoral coletivo amplamente reconhecido. Nesse contexto, Horta consolidou-se como uma das vozes centrais da chamada "geração Clube da Esquina". Após a repercussão do álbum Clube da Esquina (EMI-Odeon, 1972), a mesma gravadora propôs a gravação de um disco coletivo destinado a apresentar composições de músicos vinculados ao movimento. O projeto resultou no álbum Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta (EMI-Odeon, 1973), que reuniu os quatro músicos com trajetórias já relacionadas a colaborações fonográficas, mas sem discografia autoral consolidada até aquele momento, ambos em processo de inserção no mercado fonográfico como autores e intérpretes de suas próprias obras.

A ideia original dos produtores era, no embalo do "Clube 1", lançar outros discos de membros do "Clube". O problema é que a gravadora não estava disposta a investir os recursos necessários para a realização de quatro discos, então resolveram juntar estes quatro compositores e fazer um só, que ficou conhecido como o "disco dos quatro no banheiro". A foto do disco, realizada

e idealizada pelo grande Cafê, foi justamente um reflexo desta proposta da gravadora: fomos até o banheiro e tiramos a foto dentro de um Box, bem apertados. Em outras palavras, as condições que a EMI nos deu, naquela época, para a realização do trabalho. (NICODEMO, 2009, p.27).

Diniz (2012) aprofunda sobre o tema:

Sobre o “disco dos quatro no banheiro” é importante indicar a intenção original dos músicos envolvidos, os quais desejavam gravar trabalhos individuais. A EMI-Odeon, entretanto, crente na inviabilidade de lançar quatro artistas relativamente desconhecidos, faltou com empenho e financiamento, impossibilitando, assim, o projeto inicial. Em protesto, a capa do álbum, projetada por Cafê, estampou uma foto na qual os autores se “espremiam” dentro do box de um banheiro, autorizando o apelido informal e contestatório que ele adquiriu. Desse episódio pode-se presumir que o box, por ser um lugar pequeno, remetia à restrição de ideias amplas e diferentes num único LP. Já o banheiro, que se utiliza para defecar, é alusivo à forma como Toninho Horta, Beto Guedes, Danilo Caymmi e Novelli encararam a decisão da gravadora, isto é, uma “merda”. Contudo, esse caráter provocativo elucida outras questões. Ele prova que, por mais que reagissem aos obstáculos impostos pela Odeon, os artistas do Clube da Esquina estavam engajados na conquista de um espaço próprio no mercado fonográfico. E, nesse sentido, a concepção de “grupo” – levando em conta a vontade de se afirmarem individualmente naquela época – deve ser relativizada, o que, todavia, não significa fechar os olhos para as singularidades já apontadas e que distinguem essa formação cultural. (DINIZ, 2012, p.116).

O ano de 1976 marca o início da projeção internacional da carreira de Toninho Horta, a partir de sua participação nos álbuns Milton (A&M Records/Polygram, 1976) e *Promises of the Sun* (Recorded at Paramount Recording Studio, 1976) de Aírto Moreira, ambos gravados nos Estados Unidos. A convite de Milton Nascimento, Horta integrou o grupo de músicos que participaram das gravações de seu álbum realizadas no *Shangri-La Studios*, na cidade de Malibu, Califórnia. Concluídas as sessões com antecedência em relação ao cronograma previsto, restaram horas de estúdio e fitas de gravação já contratadas e ainda disponíveis para uso. Diante dessa circunstância, Milton Nascimento ofereceu a Horta o tempo restante de estúdio, além de disponibilizar a assistência técnica do engenheiro de som Jeremy Zarkin. O letrista Ronaldo Bastos, que havia atuado como produtor do álbum Milton (A&M Records/Polygram, 1976) em parceria com Rob Fraboni, assumiu então a coprodução do projeto inaugural de Horta, colaborando na concepção artística e na viabilização do disco de produção independente que viria a se chamar Terra dos Pássaros, lançado em 1980.

Se durante a década de 1970 Toninho Horta consolidou-se como instrumentista e compositor atuando ao lado de intérpretes proeminentes da música brasileira popular, a partir dos anos 1980 sua trajetória passa a ser marcada pela consolidação de sua carreira como artista

solo, bem como pelo fortalecimento de sua presença no circuito internacional. Um marco simbólico dessa nova fase é sua mudança para a cidade de Nova Iorque, em 1989, onde permaneceu por aproximadamente uma década. Nesse período, Horta intensificou sua dedicação à música instrumental, com ênfase na linguagem do jazz e em suas intersecções com a música brasileira.

Os discos lançados nesse período *Diamond Land* (Verve/Polygram, 1988), *Moonstone* (Verve/Polygram, 1989) e *Once I Loved* (Verve/Polygram, 1992), apresentam um repertório predominantemente instrumental, com arranjos sofisticados e ampla utilização de vocalizes em substituição ao canto com letra, procedimento que se tornaria característico dessa fase de sua produção. Os álbuns contaram com a colaboração de importantes nomes do jazz contemporâneo, como Pat Metheny, Eliane Elias, Russell Ferrante, Randy Brecker, Gary Peacock, Billy Higgins e Wayne Shorter.

A consolidação da carreira internacional de Toninho Horta se intensificou ao longo das décadas de 1990 e 2000, com apresentações em mais de trinta países, incluindo turnês pelas Américas, Ásia e Europa. Em 2000, foi convidado a representar oficialmente a música brasileira no Japão, durante as comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil, evento que contou com a presença do imperador Hiroito.

Em 2005, o prestígio de Toninho Horta foi ratificado por sua inclusão em uma coletânea lançada pela gravadora norte-americana Sony/BMG, composta por cinco CDs dedicados a guitarristas que se destacaram ao longo do século XX. Nessa compilação, Horta figura entre os 74 guitarristas mais relevantes do mundo nos gêneros jazz e blues. A influência de sua obra também se manifesta em homenagens prestadas por outros músicos: segundo registros do próprio artista, mais de 60 canções foram compostas em sua homenagem, compondo um acervo que atesta sua relevância como referência estética e técnica na música instrumental brasileira e no jazz. No ano de 2017, em comemoração aos 50 anos de carreira, Toninho lançou seu *Songbook*, publicado pela Terra dos Pássaros Produções e em 2020 álbum *Belo Horizonte* (Minas Records, 2020) recebeu o Grammy Latino na categoria de Melhor Álbum de Música Popular Brasileira.

Toninho Horta permanece em atividade profissional, conciliando apresentações, gravações e iniciativas voltadas ao ensino de música. Em 2023, criou a Toninho Horta *Academy*⁵, plataforma digital que organiza conteúdos didáticos relacionados à sua abordagem harmônica, melódica e estilística. O projeto tem como finalidade oferecer formação a músicos

⁵ Doravante usaremos a abreviação THA sempre que citar Toninho Horta Academy.

interessados em aprofundar-se nos procedimentos composicionais e interpretativos desenvolvidos pelo músico.

1.2 FERNANDO BRANT

Fernando Rocha Brant foi letrista, cineasta, jornalista e advogado. Nascido em 9 de outubro de 1946, na cidade de Caldas, Minas Gerais, e falecido em 15 de junho de 2015, em decorrência de complicações de um transplante de fígado. Sua produção textual se consolidou como parte do repertório da música brasileira popular, principalmente em razão de sua atuação no contexto do “Clube da Esquina”. Sua trajetória inclui parcerias com diferentes compositores, sendo a mais extensa e duradoura com Milton Nascimento.

Brant ingressou no curso de Direito na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), período em que passou a integrar ambientes de produção intelectual e artística que contribuíram para a formação de sua identidade literária. Embora tenha concluído a graduação em Direito, sua prática profissional se concentrou no jornalismo e na atividade de produção cultural, com participação inicial em veículos da imprensa mineira e, posteriormente, em publicações de circulação nacional. A trajetória de Fernando Brant como jornalista insere-se em um movimento mais amplo de artistas brasileiros que transitaram entre a música popular e a imprensa escrita, constituindo também um espaço de reflexão estética e política e contribuindo para a formação intelectual de diversos letristas e compositores. Esse vínculo entre música e imprensa não se restringe a Brant, já que outros compositores também encontraram no jornalismo um campo de atuação intelectual. Torquato Neto, por exemplo, colaborou com o jornal “Última Hora” e outros periódicos, utilizando a escrita jornalística como espaço experimental, crítico e engajado, em diálogo com sua produção poética e com o movimento tropicalista.

Quando o jornal “Correio da Manhã” foi fechado, Torquato imediatamente passou a trabalhar no “Última Hora”, de propriedade do mesmo grupo de mídia. Então, se dedicaria a uma coluna diária, batizada de “Geléia Geral”, que se converteu em um verdadeiro marco do jornalismo cultural brasileiro ao mesclar texto noticioso com práticas artísticas, resultando numa consistente prosa-poética. (ANDRADE, 2008, p. 101)

Nelson Motta, por sua vez, conciliou carreira de jornalista cultural, produtor e letrista, tornando-se figura central na difusão de novas tendências da música brasileira popular a partir da década de 1970. Casos como os de José Carlos Capinam e Walter Franco confirmam a recorrência desse trânsito, em que a escrita jornalística reforça o vínculo entre canção, crítica

cultural e intervenção política. O moçambicano-brasileiro Ruy Guerra, além de cineasta e dramaturgo, exerceu papel de destaque como jornalista e poeta, colaborando com movimentos musicais e artísticos que dialogaram diretamente com a canção engajada das décadas de 1960 e 1970. Em 1973, Guerra e Brant tiveram suas músicas, ambas em parceria com Milton Nascimento, censuradas pela ditadura militar no álbum “Milagre dos Peixes”. O jornal Estado de Minas publicou uma matéria sobre o ocorrido:

O cineasta moçambicano é um personagem importante não apenas do disco “Milagre dos peixes”, mas da trajetória de Milton Nascimento. Ele é o autor da letra de “Cadê”, canção censurada pela ditadura militar e gravada em versão instrumental no álbum de 1973 O Estado de Minas teve acesso ao documento em que os versos de “Cadê” são proibidos pela censora Marina de Almeida Brum Duarte. “Vetada. Ironia política. Contestação”, escreveu ela, à mão, em abril de 1973, ao lado da letra criada por Ruy Guerra para a melodia de Milton Nascimento. O álbum “Milagre dos peixes” teve outras duas composições proibidas pela censura: “Hoje é dia de El-Rey”, de Milton e Márcio Borges, e “Os escravos de Jó”, parceria de Milton com Fernando Brant. O artista não se intimidou com as proibições e resolveu gravar as canções sem as letras, fazendo do disco de 1973 um trabalho essencialmente instrumental. (SÁ, 2023)

Em 1969, Brant integrou a equipe da Revista O Cruzeiro, uma das publicações de maior circulação no Brasil naquele período. Sua participação na revista se deu como redator e articulista, com ênfase em textos voltados para a cobertura de manifestações culturais e musicais, em especial aquelas relacionadas ao contexto mineiro e à produção de artistas que vieram a compor o núcleo do “Clube da Esquina”. A experiência em O Cruzeiro permitiu a Brant articular sua prática como jornalista com sua trajetória como letrista, reforçando sua posição como mediador entre a produção artística regional e o circuito cultural nacional. A convivência com pautas culturais, entrevistas e reportagens voltadas para a música popular consolidou não apenas sua presença como crítico, mas também contribuiu para seu lado compositor.

Um exemplo representativo dessa articulação entre prática jornalística e escrita de canções é a composição “Ponta de Areia”, parceria com Milton Nascimento, lançada em 1975 no álbum Native Dancer pela gravadora Columbia Records nos EUA. A letra de “Ponta de Areia” retoma, em linguagem poética, o tema da desativação da antiga “Estrada de Ferro Bahia–Minas”, que ligava o interior de Minas Gerais ao litoral baiano. A reportagem feita pelo próprio Brant na época intitulada “A Vida Por Um Trilho” serviu de inspiração para a letra. O enredo parte de um fato histórico concreto, tratado por Brant sob uma perspectiva que associa memória coletiva, deslocamento social e transformação de paisagens. Algumas outras letras como

“Maria Três Filhos”, “Aqui é o País do Futebol” e “Roupa Nova”, embora não tenham sido efetivamente matérias de revista ou jornal, também apresentam características de reportagem. Brant comenta sobre esse contexto em entrevista a Paulo Vilara:

Exatamente, no sentido de narrativa “Roupa Nova”, por exemplo, era uma história que Seu Francisco contava. Quando ele era menino e carregava malas na estação ferroviária de Ouro Fino, tinha um trem expresso que passava às cinco horas da manhã, mas nunca parava, passava sempre direto. Porém ele achava que um dia o trem podia parar e alguém precisar, então todos os dias às cinco horas ele estava lá, esperando. Se parasse, ele carregava as malas; se não parasse, ele voltava pra casa. (VILARA, 2006, p. 66)

A paixão pelo cinema também marcou a trajetória do compositor. A atuação de Fernando Brant com o cinema se manifesta de forma múltipla, tanto por composições de trilhas sonoras quanto pela dimensão imagética de sua poesia. Embora sua trajetória seja marcada principalmente pela parceria com Milton Nascimento e outros compositores do Clube da Esquina, Brant também contribuiu para obras cinematográficas. Podemos citar as canções “Santa Efigênia” e “Chico Rei”, parceria com Wagner Tiso, composta para a trilha do filme “Chico Rei” dirigido por Walter Lima Júnior. Além disso, letras de sua autoria integraram produções como “Dona Beija” ampliando a presença de seu trabalho na linguagem audiovisual.

Brant trabalhou como roteirista de um curta metragem “O Caso dos Irmãos Piriás” de Luiz Alberto Sartoti, um documentário de ficção sobre os irmãos Piriás, perseguidos e mortos pela polícia em dezembro de 1978 em Barra do Lavado. O filme mostra cenas de perseguição, fugas e emboscadas, além de trechos de notícias de jornais e fotografias da época, no qual Fernando Brant chama de *Bang-Bang Mineiro* em entrevista ao programa Vereda Literária.

Foi um trabalho junto com o Sartori ne? Que os Irmãos Piriás. É uma história de dois irmãos que foram perseguidos pela polícia, perto de Sete Lagoas e tal, rolou uma perseguição enorme... é bem um bang-bang mineiro ne! E a gente tratou de um lado bem poético e com a música do Toninho Horta, então foi uma experiência realmente gratificante⁶.

Para além das trilhas, a própria concepção poética de Brant é permeada por um olhar cinematográfico. Em entrevista, o letrista afirmou que, ao caminhar por Belo Horizonte, sentia-

⁶ Entrevista concedida ao jornalista Helton Gonçalves de Souza no programa Vereda Literária, gravado em dezembro de 1999, exibido em janeiro de 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgvFq8YlGlw>.

se como se carregasse “uma câmera no rosto”, produzindo imagens a partir da observação cotidiana.

Tinha e até tenho vontade ainda, mas é um negócio meio complicado. Lembrome que toda vez que saía de casa para ir à Biblioteca Pública, na Praça da Liberdade, eu descia a Aimorés e subia a Brasil fazendo filmes, enquadrando tudo o que via. Meus olhos eram uma câmera. Na verdade, eu não tinha olhos, carregava o tempo todo uma câmera no rosto. (Fernando Brant in: VILARA, 2006, p. 36).

Desde jovem Fernando Brant demonstrou interesse pela palavra escrita, aproximando-se de escritores e poetas renomados. Sua formação em Direito na UFMG coincidiu com o período em que passou a publicar poemas e crônicas em jornais estudantis.

“Na época do Colégio Estadual fiquei conhecendo muita coisa boa: Drummond, Bandeira, João Cabral, Fernando Pessoa, Garcia Lorca. Fora da poesia, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Dostoiévski: Crime e Castigo me impressionou muito”. (VILARA, 2006, p. 35)

A presença de poetas que transitaram para a atividade de letristas já era conhecida quando Fernando Brant iniciou sua trajetória,

“E no caso de letras de músicas, já tinham alguns (poetas) fazendo antes de eu fazer, tinha o Vinicius de Moraes evidente né? O Capinam o Torquato o Ruy Guerra, quer dizer, que eram referências assim, principalmente quando eu comecei”.⁷

A sua relação com Milton Nascimento teve início na década de 1960. Marcio Borges relata com detalhes esse encontro no seu livro “Os Sonhos Não Envelhecem” trazendo um diálogo entre eles em torno do gosto de Brant pela poesia:

Fernando gostava de poesia, sabia de cor versos inteiros de Garcia Lorca, Fernando Pessoa. Era sorridente e bem-humorado. Estava gostando muito de conhecer um músico, um compositor, antes de se levantarem, Bituca perguntou: Milton Nascimento: _ E você escreve? Fernando Brant: _ Escrever o quê? Contos, essas coisas? MN: _ Escrever poemas como os que acabou de recitar? FB: _ Eu nunca escrevi nada. MN: _ Então vai ter que escrever. Assim, combinaram de se encontrar outro dia para tentar realizar a tal empreitada. Nenhum dos dois sequer poderia imaginar as estupendas consequências

⁷ Entrevista concedida ao jornalista Helton Gonçalves de Souza no programa Vereda Literária, gravado em dezembro de 1999, exibido em janeiro de 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgvFq8YlG1w>.

daquele encontro casual, que fizera cruzar as linhas de suas vidas. (BORGES, 2013, p. 106).

Em 1967, Milton o encorajou a escrever sua primeira letra, “Travessia”. A composição foi inscrita no II Festival Internacional da Canção, no Rio de Janeiro, sem o conhecimento prévio de Brant e Nascimento, por iniciativa do cantor Agostinho dos Santos que, na ocasião, também inscreveu “Morro Velho” e “Maria Minha Fé”, obras de Milton. As três canções foram classificadas, fato considerado incomum para o período. “Travessia” obteve o segundo lugar no festival, tornando-se marco de projeção nacional para Milton Nascimento. Moacyr Brant, irmão de Fernando, registrou relatos sobre os bastidores desse episódio, destacando a relevância desse momento para o início efetivo da trajetória de Fernando como letrista.

Foi uma grande surpresa e tivemos de arrumar um terno emprestado para ele subir no palco do Maracanãzinho. Viu que seu dom para a composição era real, e sua relação com o pessoal que viria a formar o Clube da Esquina tornou-se mais forte. Com a parceria com Milton, ele pôde colocar para fora seus escritos, de forma pública. Era uma pessoa muito sensível, humana.⁸

O êxito de “Travessia” possibilitou não apenas a projeção fonográfica de Milton, mas também abriu caminho para que Brant fosse inserido, de forma efetiva, no circuito profissional da canção popular brasileira, iniciando uma trajetória que se expandiria ao longo das décadas seguintes com letras que exploram temas como identidade regional, memória coletiva e resistência cultural.

Fernando Brant participou ativamente do álbum “Clube da Esquina” (EMI-Odeon, 1972), lançado por Milton Nascimento e Lô Borges. No disco, Brant assina letras de faixas como “San Vicente” e “Nada Será Como Antes”, ambas em parceria com Milton Nascimento. O livro “De Tudo Se Faz Canção”, da jornalista Chris Fuscaldo e do também letrista Marcio Borges, traz uma entrevista de 2009 em que Fernando Brant fala sobre sua participação no álbum “Clube da Esquina” de 1972:

“Do Clube Da Esquina eu participei muito, pois tinha reuniões aqui. Eu só não participei dos ensaios que eles fizeram em Mar Azul. Eu trabalhava e não dava pra ir”. (BORGES/FUSCALDO, 2022, p. 103).

⁸ Entrevista concedida a Eduardo Tristão Girão. Belo Horizonte. Outubro. 2016. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/5720/fernando-brant-70-anos-de-nascimento-uma-obra-eterna>.

A atuação de Brant também se desenvolveu no âmbito institucional, sobretudo como dirigente da União Brasileira de Compositores (UBC), entidade na qual exerceu papel de representação e defesa dos direitos autorais de músicos e letristas. Sua inserção no campo musical ocorreu em um período de repressão política no Brasil, o que influenciou o conteúdo temático de suas composições.

Em 1992 Brant resolveu levar as tardes de cantoria em casa com Tavinho Moura para os palcos a convite da produção do teatro SESI Minas, apesar de se aventurar como intérprete de suas próprias músicas, apesar de Brant não se considerar um cantor; em entrevista à Rede Minas ele comenta:

Não é cantor não; eu canto, como todo mundo. Acho que cantar é uma coisa que todo mundo tem o direito de fazer e deve fazer. Até três anos atrás se me perguntassem isso eu ia dizer que nem pensar, até porque pela convivência que eu tenho com grandes cantores, a minha tendência foi sempre não mexer com isso, mas assim na intimidade com os amigos principalmente no caso eu e o Tavinho, a gente sempre se reunia na minha casa ou na dele, pra compor e pra cantar as músicas da gente, então chegou um dia que a gente chegou a conclusão seguinte, poxa essa coisa que a gente faz aqui a gente podia levar pro palco”.⁹

Nos anos que antecederam sua morte, manteve atividade constante como letrista, ampliando seu repertório e dando continuidade à sua contribuição à canção brasileira popular. Mesmo diante de questões de saúde, Brant permaneceu ativo na elaboração de letras, revisitação de temas e participação em projetos comemorativos ligados à memória do Clube da Esquina e entrevistas. Após sua morte, teve sua obra revisitada em projetos de tributo e regravações. Em 2019, a gravadora Biscoito Fino organizou uma homenagem póstuma com o lançamento do álbum "O Vendedor de Sonhos"¹⁰, reunindo intérpretes diversos em registros de canções de sua autoria.

⁹ Entrevista concedida a Rede Minas Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nABFTYmKz6Q> 21 de Outubro de 2021.

¹⁰ “Vendedor de Sonhos” era o título da música “Travessia”, a troca do título se deu pela retirada da frase “Quem quer comprar meus sonhos”. Perdendo assim o sentido de ter “Vendedor de Sonhos” como título da música. (BORGES, 2013, p.157).

1.3 A PARCERIA ENTRE HORTA E BRANT

Com já apontado as trajetórias artísticas de Toninho Horta e Fernando Brant se desenvolveram em um contexto de convivência entre músicos, letristas e instrumentistas atuantes em Minas Gerais, especialmente na cidade de Belo Horizonte, a partir da década de 1960. Ambos estiveram vinculados ao ambiente que originou o movimento “Clube da Esquina”, caracterizado pela articulação entre práticas musicais locais e influências de diferentes gêneros e tradições. A colaboração entre Horta e Brant, que resultou em sete canções, insere-se nesse cenário de produção coletiva entre artistas que compartilhavam espaços de criação, performance e gravação.

No panorama da canção brasileira, os trabalhos conjuntos entre compositores e letristas foram recorrentes e geraram repertórios significativos, como no caso de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Guinga e Aldir Blanc, Chico Buarque e Edu Lobo, além das parcerias estabelecidas por Milton Nascimento com Márcio Borges, Ronaldo Bastos e o próprio Fernando Brant. Ao registrar em sua discografia as canções “Aqui, Oh!” no álbum Milton Nascimento (EMI-Odeon, 1969) e “Durango Kid” no álbum Milton (EMI-Odeon, 1970), Milton Nascimento inaugura a presença da dupla no repertório fonográfico da música brasileira popular que marca o início de uma colaboração que, embora menos extensa em número de composições do que os outros exemplos mencionados acima, insere-se no quadro das parcerias relevantes do período.

As influências musicais e literárias de Toninho Horta e Fernando Brant se articulam de forma evidente na canção “Aqui, Oh!”. Na dimensão musical, a composição de Horta revela elementos característicos da Bossa Nova, notadamente pelo emprego de sínopes e pela utilização de acordes dissonantes que estruturam a harmonia. Thais Nicodemo traz em sua dissertação traços da influência da Bossa Nova e a proximidade do movimento bossa novista entorno de Horta.

Embora não tenha participado diretamente do movimento bossanovista, Toninho Horta vivenciou as tendências do período em que o estilo despontava. Belo Horizonte foi um importante polo de irradiação da bossa nova, fora do eixo Rio - São Paulo, de onde surgiram importantes compositores e instrumentistas atrelados ao movimento, como Pacífico Mascarenhas, Chiquito Braga, Wagner Tiso, dentre outros. A escuta apurada de discos de jazz durante a infância e a adolescência e o convívio direto com o irmão, Paulo Horta, foram fatores fundamentais para o direcionamento musical de Toninho. Em suas primeiras composições percebemos a forte influência do jazz e da bossa nova, através dos caminhos harmônicos e das construções melódicas (NICODEMO, 2009, p.15).

Nicodemo acrescenta informações sobre as primeiras experiências musicais de Toninho Horta, mencionando o contato inicial com seu primeiro instrumento, as primeiras lições recebidas e a realização de sua primeira composição.

Horta teve seu primeiro violão, da marca Del Vecchio, por volta dos dez anos de idade e aprendeu os primeiros acordes com a mãe e o irmão. O interesse pela música e pela sonoridade do instrumento levou Toninho a dedicar-se com empenho, desenvolvendo rapidamente suas habilidades. Aos treze anos compôs sua primeira canção, em parceria com a irmã Gilda, BARQUINHO VEM, declaradamente inspirada na canção bossanovística CORCOVADO (Tom Jobim). Nesta época, as canções de Tom Jobim e os arranjos e orquestrações de Henry Mancini e Nelson Riddle despertavam seu interesse, tornando-se importantes referências em sua aprendizagem musical. (NICODEMO, 2009, pg.12).

A influência da Bossa Nova é recorrente na obra de Toninho Horta e pode ser observada em diversas de suas composições, entre as quais “Meu Canário Vizinho Azul” no álbum Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta (EMI-Odeon, 1973), “Beijo Partido” em Terra dos Pássaros (Independente, 1980), “Bons Amigos” em Toninho Horta (EMI-Odeon, 1980), “Waiting for Ângela” no disco Diamond Land (Verve/Polygram, 1988) e “Bicycle Ride” em Moonstone, (Verve/Polygram, 1989). Essa relação se evidencia ainda em dois álbuns dedicados integralmente ao repertório bossanovístico: Sem Você – com Joyce – (Omagatoki, 1995), dedicado à obra de Tom Jobim, e From Ton to Tom (Minas Records, 2000), em formato de tributo ao compositor.

Toninho Horta relata que quando tomou conhecimento da batida característica do violão de João Gilberto, ele e outros músicos contemporâneos em Belo Horizonte apropriaram-se do novo balanço, aliando-o às influências jazzísticas que possuíam anteriormente¹¹. Em entrevista a Chico Amaral e Paulo Vilara pela revista eletrônica Tantas-Folhas, Horta fala sobre a influência da Bossa Nova em sua maneira de tocar violão:

Estava ligado em música desde menino, passei minha adolescência ouvindo todos esses discos. Então, quando comecei a tocar violão e fui pegar as harmonias da bossa nova, tive muita facilidade porque aquilo ali já estava no ouvido. Isso fez com que meu desenvolvimento pro lado da harmonia viesse de maneira natural. Desde o início, sempre gostei de cores, não gostava desse negócio de velocidade, de ser virtuose, não. Gostava de cores, de timbres, de melodias, de contracantos. Segui esse caminho. (AMARAL, VILARA, 2021)

¹¹ Depoimento de Toninho Horta concedido ao site www.museudapessoa.net/clube, acesso em 04 de janeiro de 2025.

Na letra de “Aqui, Oh!”, Brant incorpora marcas de sua "mineiridade", enfatizando referências ao cotidiano ao mesmo tempo em que critica as práticas sociais de caráter tradicional e conservador que compunham o contexto cultural de Belo Horizonte na década de 1960.

Lovisi (2022) discorre sobre o termo “mineiridade” em sua pesquisa sobre o processo de significação na canção “Paixão e Fé” de Tavinho Moura e Fernando Brant, utilizando como fundamentação teórica conceitos das áreas de sociologia e história:

A mineiridade pode ser compreendida como a resultante de um processo de elaboração de uma imagem específica de Minas Gerais e dos mineiros, promovendo aspectos marcantes de uma identidade cultural. O tema é demasiadamente complexo para ser aprofundado nos limites desse texto, porém é importante ressaltar que processos de construção identitária, como o da mineiridade, têm como base, de um lado, a realidade de Minas e das práticas sociais aí encontradas, mas, de outro, a construção mítica, presente quando se funda, por exemplo, a figura do mineiro típico (ARRUDA, 1999, p. 198). Imagens como a do mineiro quieto, prudente, reflexivo, seriam demonstrações dessa criação de um tipo social abstrato que passa a representar uma identidade cultural de maneira estereotipada, naturalizando o mito, que assim pode se tornar história (REIS, 2007, p. 90). (LOVISI, 2022, p. 11).

A canção “Aqui, Oh!”, é marcada por uma linguagem coloquial e afetiva, que reflete as tensões entre o pertencimento à terra natal e a necessidade de partir em busca de novos horizontes. No contexto da letra, essa expressão pode assumir um tom ambíguo: ao mesmo tempo em que pode indicar proximidade com Minas Gerais, sugere também um gesto de despedida, quase como um aceno final à terra de origem e por isso “Aqui, Oh!” se torna uma canção diferenciada, visto que Minas Gerais é sempre reverenciada por Fernando Brant e aqui ele revela uma crítica em tom irônico quando traz em sua letra: “Em Minas Gerais, alegria é guardada em cofres catedrais”, “Da varanda eu vejo o meu amor” ou “Tem benção de Deus todo aquele que trabalha no escritório”. Numa entrevista para o livro *Palavras Musicais*, o jornalista Paulo Vilara questiona Brant nesse sentido, sobre o certo jeito mineiro de ser, um viver contido nas tradições da religião, do trabalho burocrático, seguro, e do bom comportamento de quem namorava sob controle na varanda. Brant discorre sobre a canção respondendo:

“Aqui, Oh!” é uma canção de juventude, uma brincadeira com aqueles que reclamavam de nossa terra, que se diziam cercados e impedidos pelas montanhas. E também uma crítica ao conservadorismo. Minas tem essas características múltiplas: é conservadora e progressista, nela

vivem a posição, a oposição e a síntese. Mas isso eu sei é hoje. Brant (apud. VILARA, 2006, p. 61).

A letra pode ser lida como uma espécie de desabafo e expressa o contexto do final dos anos 1960 e início dos 1970, período em que muitos artistas mineiros, como os integrantes do Clube da Esquina, migraram para o Rio de Janeiro e São Paulo, centros mais dinâmicos da indústria fonográfica brasileira. Nesse sentido, “Aqui, Oh!” expressa simbolicamente o dilema enfrentado por artistas que desejavam afirmar sua identidade regional sem se desvincular das raízes afetivas e culturais de Minas Gerais. Márcio Borges observa o deslocamento de músicos belo-horizontinos para a capital carioca como um meio de alcançar maior projeção profissional:

Em 1967, os horizontes de Belo Horizonte estavam ficando estritos demais para os frequentadores mais inquietos do Ponto dos Músicos. O pianista Hélius Vilela largara seu emprego no banco e se mudara para o Rio juntamente com Celinho Trumpete. Wagner Tiso fizera a mesma coisa. Nivaldo Ornelas, Pascoal Meirelles, Paulinho Braga, Nelson Ângelo e outros fizeram as malas. (BORGES, 2002, p. 81).

Toninho Horta também aborda esse tema em seu curso digital, produzido pela Toninho Horta Academy. Segundo ele, Fernando Brant utilizou a expressão “Aqui, oh” como uma referência direta a Minas Gerais, expressando o sentimento de ter que abandonar sua terra, vivências e vínculos, sem dar explicações, ou ter qualquer tipo de remorso, seguindo para o Rio de Janeiro onde as oportunidades profissionais na música eram mais numerosas.

E o “Aqui, Oh!” foi assim, já era final dos anos 60, e ele falou assim: “_ ó Toninho, você está aqui em Belo Horizonte, vai pro Rio de Janeiro, você foi classificado no Festival Internacional da Canção.” No mesmo ano que o Milton também foi também com “Travessia”. “_ Acho que está na hora de você ir, vai de caminhão”. Ai eu falei, mas eu não tenho dinheiro, “_ vai até a pé, sem nenhum tostão”. Então foi meio assim a letra dele né? Então ele quis dizer assim; _ aqui oh! Minas Gerais, mas assim carinhosamente, a gente ama esse lugar. (HORTA, Aqui Oh!, Contexto, Belo Horizonte, Toninho Horta Academy, 2023).

Nesse sentido, a canção ganha também um caráter autobiográfico e documental, e mostra a parceria além da construção de uma simples canção, mas sim o envolvimento entre os autores na construção da parceria musical.

Em “Durango Kid” observa-se um ponto de convergência ligado às suas experiências na juventude. As idas ao cinema em Belo Horizonte integravam o cotidiano de Fernando Brant e Toninho Horta, constituindo-se como referência cultural compartilhada que se traduz na temática da composição. Sobre esse aspecto, Horta recorda:

No final dos anos 60, a gente via muitos filmes lá em Belo Horizonte, no Banco da Lavoura, no Cine Brasil às dez horas da manhã. Todo sábado passava aqueles filmes em preto e branco, tinha, Roy Rogers né? Todos aqueles caras fantásticos, a gente adorava filmes de *cowboy*, e com certeza Durango Kid era um deles, eu acho que ele quis me homenagear, porque todas as letras do Fernando têm a ver com o meu cotidiano, com a minha vida e tal. (HORTA, Durango Kid, Contexto, Belo Horizonte, Toninho Horta *Academy*, 2023).

A canção é uma obra densa em metáforas e simbolismos, articulando temas como identidade, resistência e transformação. Escrita no início da década de 1970, durante o período de maior repressão da ditadura militar no Brasil, a letra reflete o espírito de luta e a necessidade de expressão livre em tempos de censura. A escolha do título, que faz referência ao herói de faroeste americano Durango Kid, evoca a imagem de um indivíduo que enfrenta a injustiça e age em defesa da liberdade, elementos caros àquele contexto histórico. Na frase "Propriamente eu sou Durango Kid", podemos estabelecer uma identificação direta com esse arquétipo do justiceiro solitário. Contudo, em vez de armas físicas, ele apresenta seu "novo jornal" e "novo sorriso" como instrumentos de transformação.

A referência ao jornal é particularmente significativa quando se considera a atuação profissional de Fernando Brant como jornalista e o papel central da imprensa como veículo de resistência e denúncia durante o regime militar. Nesse sentido, o "jornal" pode simbolizar a palavra escrita e o ato de comunicar como formas de enfrentamento e sobrevivência, enquanto o "sorriso" indicaria a esperança que persistiria em meio à adversidade. A repetição da expressão "novo jornal, novo sorriso" reforça a ideia de renovação de forças e reafirma a crença na capacidade de reescrever a própria história, mesmo sob forte opressão. Ao afirmar "Esse jornal é o meu revólver", Fernando reafirma a potência da comunicação como sua principal arma de luta, substituindo a violência física pela palavra crítica e transformadora.

A escolha de Fernando Brant em utilizar a figura do Durango Kid em sua parceria com Toninho Horta insere-se num diálogo mais amplo com outros compositores da música brasileira popular que também recorreram a essa imagem. A presença do personagem, oriundo do imaginário dos filmes de faroeste americano, foi retomada em obras como "Cowboy Fora da Lei" e "Anarkilópolis" de Raul Seixas, além da histórica "Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua" de Sérgio Sampaio. Em todos esses casos, o Durango Kid aparece como metáfora do indivíduo que desafia normas e estruturas opressivas, especialmente no contexto de forte repressão política vivido no Brasil nos anos 1970.

Na década de 1970, com a projeção nacional do álbum *Clube da Esquina* (1972), de Milton Nascimento e Lô Borges, tanto Brant quanto Horta desempenharam funções centrais na consolidação do "movimento". Brant foi um dos responsáveis por conferir densidade literária às canções, elaborando letras que integravam referências da cultura brasileira, aspectos da vida em Belo Horizonte e reflexões vinculadas ao contexto político da ditadura militar. Suas produções, em parceria com Milton e outros compositores, contribuíram para a construção estética e conceitual do grupo. Horta, por sua vez, teve papel decisivo na formulação da sonoridade do movimento, incorporando procedimentos harmônicos e melódicos derivados do jazz, bossa nova, da música instrumental brasileira e do rock progressivo como a sua participação como instrumentista na faixa “Trem De Doido”.

Em sua dissertação que trata da sonoridade do *Clube da Esquina*, Nunes (2005) analisa a participação de Toninho Horta no álbum *Clube da Esquina* (1972), apontando sua contribuição tanto para a concepção do disco quanto para a consolidação do “movimento” *Clube da Esquina*. A autora observa que na música “Trem de Doido”, Horta executa o contrabaixo de forma melódica, explorando quase toda a extensão do instrumento como se fosse uma guitarra, além de destacar sua sonoridade característica e o uso de contracantos melódicos. Nunes também relaciona sua atuação às influências do rock progressivo presentes no álbum, identificando Lô Borges, Beto Guedes e o próprio Horta como os principais responsáveis por essa vertente.

“Manoel, o Audaz” inaugura a colaboração entre Horta e Brant na década de 1970 e ocupa posição central no conjunto de obras produzidas pela dupla, sobretudo em função de sua ampla circulação e repercussão no cenário da música brasileira popular. O fato de Horta ter retomado “Manoel, o Audaz” em diferentes fases de sua trajetória evidencia a relevância da composição em seu repertório autoral, considerando parâmetros quantitativos como a recorrência de registros fonográficos, o número de regravações realizadas por outros intérpretes, além de sua forte presença em buscas de plataformas digitais e em acervos de cifras. Em contraste, “Caso Antigo”, composta em parceria com Fernando Brant e Ronaldo Bastos, não obteve a mesma repercussão visto que a canção foi registrada apenas uma vez no álbum *Toninho Horta* (1980).

Do ponto de vista musical, “Manoel, o Audaz” aproxima-se do universo pop, estruturando-se sobre uma harmonia inteiramente diatônica e um padrão rítmico regular, enquanto “Caso Antigo” apresenta maior densidade rítmica, acordes dissonantes e

modulações¹². No plano textual, Brant adota uma perspectiva de caráter saudosista em “Manoel, o Audaz”, ao narrar a trajetória de um jipe e suas aventuras, a letra articula elementos de contemplação da paisagem do interior de Minas Gerais com referências de natureza literária. A canção apresenta uma temática que reflete a época em que foi composta e a capacidade dos autores de transformar elementos do cotidiano em narrativas simbólicas. Segundo depoimento de Toninho Horta ao Museu da Pessoa em 2004, a melodia foi composta sob influência do samba jazz de Jorge Ben, especialmente do álbum Big Ben (1965). Brant se inspirou em um jipe amarelo modelo 1951 de sua propriedade, que ele batizou de "Manuel, o Audaz". A escolha do nome insere o veículo em um universo de figuras históricas e literárias, como “Alexandre, o Grande”, Guilherme, o Conquistador” e também sob influência de Manuelzão, personagem literário do romancista João Guimarães Rosa¹³. Em “Caso Antigo” temos um caráter introspectivo, explorando temáticas como amor e memória afetiva. A letra traz uma reflexão sobre os desafios e permanências das relações, evidenciando um discurso poético que mescla saudade e esperança. Desde os versos iniciais, nota-se em "Caso Antigo" uma manifestação do desejo de reconciliação, indicando que o narrador está disposto a retomar um relacionamento do passado.

No processo da composição entre a dupla, primeiramente Toninho Horta enviava as músicas prontas, e Brant desenvolvia o texto na sequência. Horta detalha em entrevista ao músico Raphael Bintencourt como acontecia a logística com as fitas K7¹⁴:

Na época eu gravava tudo em fita K7 né, ali no final dos anos 1960 início dos anos 1970 era tudo em fita K7, a gente gravava ele ouvia em casa e começava a fazer a música ali. Geralmente o letrista pergunta o que o músico sentiu quando fez a melodia se tinha alguma dica, ou qual foi a sua inspiração nessa música.¹⁵

Nesse caso, em que Brant precisou reconhecer a precedência da melodia sobre a letra, significa que foi necessário que o letrista compreendesse que o sentido e a temática da canção derivariam da carga expressiva da música. Nesse processo, o papel de Fernando não foi priorizar a construção de uma narrativa autônoma ou um texto literário coerente em si mesmo,

¹² Ver capítulo 3 - Análises técnico-músicas de “Manoel, o Audaz” e “Caso Antigo”.

¹³ Entrevista de Toninho Horta. Amplifica, A história da música “Manoel, o Audaz”, Youtube, 04 nov, 22 Disponível em: [A HISTÓRIA da Música MANUEL AUDAZ](https://www.youtube.com/watch?v=iu-haQTeTIY&t=196s)

¹⁴ Fita K7 é um formato de gravação de áudio analógico, popular nas décadas de 1960 a 1990, que consiste em uma fita magnética fina envolta em uma carcaça plástica para gravação e reprodução de som.

¹⁵ Entrevista de Toninho Horta. Amplifica, A história da música “Manoel, o Audaz”, Youtube, 04 nov, 22 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iu-haQTeTIY&t=196s>

mas buscar a máxima compatibilidade entre palavra e melodia, de modo que a letra se ajustasse às inflexões rítmicas e melódicas já estabelecidas. Para Tatit (2016), “a primazia da intensidade emocional evidencia a centralidade do componente melódico no processo de criação da canção, uma vez que ele atua como eixo articulador entre musicalização, oralização e a própria caracterização do intérprete”. Por essa razão, observa-se que, em grande parte das composições, a melodia constitui o ponto de partida. Nesse sentido, a melodia já contém uma carga afetiva que antecede a elaboração semântica da letra, funcionando como matriz expressiva a partir da qual o letrista constrói sua intervenção.

Dessa forma, o letrista não partia de uma curva prosódica que sugerisse diretamente as palavras, mas de um material sonoro acabado, cabendo a Fernando a tarefa de adaptar o texto poético a esse suporte. Portanto, ao invés de que seja apoiada a espontaneidade prosódica como motor da criação, a parceria evidencia uma separação entre música e letra em sua origem, cabendo a Brant a função de inserir um conteúdo poético capaz de dialogar com as demandas melódicas e harmônicas de Horta, sem que tivesse autonomia para alterar o perfil rítmico e entoativo da melodia. Ainda segundo Tatit (2016) os letristas se distinguem dos poetas, pois seu desafio central consiste em elaborar expressões linguísticas que extraíam da melodia o seu valor prosódico. A coerência semântica da letra é construída depois, podendo aparecer tanto em frases bem estruturadas quanto em combinações mais soltas e pouco definidas do ponto de vista narrativo.

Em qualquer caso, o fator decisivo é a adequação entre letra e melodia na produção de oralizações plausíveis, mais determinante do que a lógica discursiva do texto verbal. Neste contexto, Toninho Horta considera Fernando Brant o letrista que mais se integrou à sua música, especialmente nas parcerias entre 1968 e 1976, destacando a capacidade de Brant de adaptar o texto às características melódicas de cada composição, assim como a capacidade de moldar sua escrita conforme o perfil de cada parceiro.

(...) acho que o Fernando Brant foi o que atingiu mais profundamente a minha música. (...) Nossas parcerias aconteceram todas entre 1968 e 1976: “Aqui Ó!”, “Manoel, o Audaz”, “Diana”, “Falso Inglês”, “Céu de Brasília”. (...) Minhas composições são muito de vez em quando. Mas quando resolvo fazer, parece que cada uma tem uma referência especial, com influência mais pop, outra com mais igreja, outra com mais bossa nova, balada. Então acabei fazendo poucas músicas, mas bem marcantes. E acho que o Brant tem um papel importante nessa marca, suas letras conseguiram captar e exprimir muito bem essa característica particular de cada uma das minhas músicas. Foi o perfeito entendimento das palavras dele com a minha linha melódica. (...) O que admiro nele é que para cada compositor ele tem uma linha de trabalho

diferente, de acordo com a música de cada um. Para o Milton ele trabalha temas que remetem ao passado, ao trabalhador braçal, escravo, aos cantos de trabalho, à raça negra, e também elementos políticos da nossa realidade. Para mim, ele criou personagens muito bacanas: o jipe dele virou “Manoel, o Audaz”; a cachorrinha virou “Diana”; eu que cantava um inglesinho fuleiro, virei “Falso Inglês” (Toninho Horta in: VILARA, 2006, p. 364).

Em entrevista a Vilara, Brant afirma que a natureza musical de cada parceiro influencia diretamente sua produção textual, de modo que as letras compostas com Horta apresentam características distintas daquelas feitas com Nascimento ou outros colaboradores, como Tavinho Moura.

A criação é minha, mas o entendimento é aberto, há sempre uma disposição natural para o diálogo, para a troca de ideias. De qualquer maneira, como a grande maioria das letras que fiz foram em cima das músicas, estas acabam influenciando o meu trabalho. A divisão rítmica, o clima de cada uma, tudo isso me influencia na hora de fazer. Tanto que as letras que faço para o Toninho Horta não tem nada haver com as que faço para o Milton. Porque as músicas são muito diferentes. “Aqui, Oh!”, “Durango Kid”, “Manoel, O Audaz” têm um clima juvenil, completamente diferente do clima das do Bituca. As letras para o Tavinho Moura já são outra coisa. A composição musical direciona o trabalho. Dá pra ver tranquilamente que as letras que tenho com cada parceiro são bastante diferentes. (VILARA, 2006, p. 61).

O álbum *Terra dos Pássaros* (Independente, 1980) constitui um marco relevante na colaboração entre Toninho Horta e Fernando Brant, reunindo três composições da dupla: “Céu de Brasília”, “Falso Inglês” e “Diana”. O disco está entre os 300 selecionados no livro *300 discos importantes da música brasileira*¹⁶. No artigo publicado em 1980 no jornal “O Estado do Paraná”, o jornalista Aramis Millarch relata as dificuldades enfrentadas por Toninho Horta para viabilizar financeiramente a gravação de seu álbum *Terra dos Pássaros* (1980), destacando o caráter independente da produção e o empenho pessoal do músico em todas as etapas do processo. Millarch observa que, apesar dos desafios econômicos e estruturais, o disco alcançou notável qualidade técnica e musical, sendo por ele considerado um dos lançamentos mais significativos daquele ano no cenário da música brasileira popular:

Poucos discos tiveram uma produção tão demorada e difícil como “Terra dos Pássaros”, finalmente lançado pela Odeon. Toninho Horta,

¹⁶ GAVIN, Charles. *300 Discos Importantes da Música Brasileira* (2008). Obra organizada por Charles Gavin, baterista do grupo paulistano Titãs e dedicado pesquisador sobre a memória da música popular a partir dos discos. Com textos de Tárík de Souza, Carlos Calado e Arthur Dapieve.

da chamada "Turma da Esquina", de Milton Nascimento, começou a fazer este elepê em julho de 1976, quando acompanhando Bituca, Novelli, Airto Moreira e outros aproveitou algumas horas de folga no Paramount Studios, na Califórnia, e registrou suas composições "Terra dos Pássaros" e "Beijo Partido" (esta uma obra prima, que Flora Purim incluiu em seu último elepê). De volta ao Brasil, fez mais algumas faixas acompanhado de músicos da Orquestra Sinfônica de Campinas. Tentando negociar o tape com alguma fábrica, não se apressou: com recursos próprios, e estimulado pelo amigo Ronaldo Bastos, foi fazendo faixa por faixa, em diferentes seções e o resultado é que de todos os discos aparecidos nos últimos meses, este é um dos de maior força e vibração interna. No pequeno texto de contracapa, o próprio Toninho explica este significado histórico do disco, referindo-se por exemplo, a "Diana", que teve uma gravação de 3 anos passados, aproveitada agora. A exemplo de "Louça Fina", de Sueli Costa, também Toninho Horta, mineiro maior talento, justificaria toda uma longa exposição, para se contar, em detalhes, as dificuldades de um violonista-compositor (e cantor) para realçar um trabalho pessoal. Mas as dificuldades compensaram e, desde já, este seu elepê está entre os melhores do ano. (MILLARCH, 1980, p. 27)

Na canção "Céu de Brasília", a inspiração inicial advém do fascínio de Horta pelo céu da capital federal, que originou o tema instrumental e forneceu o ponto de partida para o trabalho de Brant na elaboração da letra. Uma curiosidade é que Brant escreveu sobre o céu de Brasília sem sequer conhecer Brasília.

Já Céu de Brasília tem uma história interessante. Disse a ele: olha, Brant, cheguei de Brasília e fiquei deslumbrado com aquele céu, aquela abóbada celeste enorme, e acho que você tem que fazer uma letra falando disso. A única exigência que faço é que ela se chame "Céu de Brasília". Ele me disse: puxa, mas eu nunca fui a Brasília, não conheço nada lá. Eu retruquei: não quero nem saber, se vira aí. E ele fez uma letra impressionante, todo mundo ficou achando que ele era o Rei de Brasília. (Horta apud VILARA, 2006, p. 364).

No anseio de uma nova sonoridade ao violão, pela busca da sonoridade de cordas soltas, Horta inaugura em "Céu de Brasília" e "Diana" uma técnica música de *scordatura*¹⁷ mudança, ele mesmo conta como fez em seu curso digital:

Na parte da harmonia, eu queria que o violão pudesse soar um pouco maior, o som. E no caso do "Diana" eu fiz a música em Ré Maior, e eu tive vontade então de experimentar colocar os dois Mi's em Ré, abaixei um tom em cada uma dessas duas cordas. Na Mí prima, e na Mí sexta

¹⁷ Scordatura: Mudança de afinação de uma ou várias cordas de alguns instrumentos musicais que permite aumentar-lhes a extensão em direção aos graves, afinando a corda mais grave um tom abaixo. É usada a fim de produzir certos efeitos especiais, para tornar a execução de certas passagens mais simples ou para combinar sonoridades.

(corda). E aí fui descobrindo os acordes, claro, sempre procurando as cordas soltas, porque as cordas soltas dá uma ideia de continuidade. (HORTA, Diana, Contexto, Belo Horizonte, Toninho Horta *Academy*, 2023).

A letra de “Diana”, atribui a própria vivência de Brant: a canção recebeu letra em homenagem a uma cachorrinha de sua família, chamada Diana, já falecida, e que deixou saudades, como Brant discorre na letra “Fica a ausência branca e marrom E uma tristeza milenar” e o refrão que repete o nome Diana, como se tivesse chamando pela cadelinha. Fernando Brant, fala das lembranças sobre uma cachorra que morreu, chamada Diana. Na citação abaixo, o letrista descreve seu processo criativo:

Parto daquilo que conheço, mas falando do que conheço acabo atingindo as pessoas que tiveram experiências semelhantes. 53 Segundo consta no encarte do disco TERRA DOS PÁSSAROS. Comunicar-se com pessoas que você nem conhece é um dos grandes prazeres do ofício de letrista: Seu Francisco, Maria Três Filhos, o jipe, a cachorrinha Diana são personagens da minha vida particular, mas todo mundo compreende e participa. (Brant apud VILARA, 2006, p. 64).

Horta define Falso Inglês como um *Pop Funk*, Fernando Brant constrói um personagem a partir de recursos sonoros tematizantes. O enunciador caracteriza-se pela figura de um cantor, que por não entender o idioma inglês, inventa seu próprio vocabulário, imitando a sonoridade daquela língua, como observa Luiz Henrique Garcia, em sua dissertação sobre o “Clube da Esquina”:

A pronúncia do inglês, afetada pela dicção do português, torna-se o próprio centro da composição. A parte final da letra é um encadeamento de palavras e sonoridades que remetem ao inglês. Elas não têm sentido na sequência textual da frase, embora se adequem perfeitamente à sequência musical. Isto resume e resolve a canção, uma vez que o objetivo do sujeito (cantante) não era aprender inglês, e sim “inventar um jeito de falar”, criar seu próprio “falso inglês” para cantar e encantar (GARCIA, 2000, p. 89).

Nicodemo fala sobre a narrativa proposta por Brant na canção, quanto ao objetivo do personagem que gostaria de cantar as canções que escuta em inglês, mas não tem o conhecimento da língua.

Devemos levar em consideração o caráter de narratividade que se revela na organização do texto, captando a atenção do ouvinte. O personagem conta progressivamente sua experiência, a partir da frustração de não

compreender o inglês das letras das canções de Ray Charles, Bill Haley, Beatles, Bob Dylan, que ouvia no rádio e que gostaria de cantar. Para isso, decide criar à sua maneira sons que se assemelham ao idioma, mas que nada querem dizer. Sua experiência alcança sucesso, quando diz que “todos se encantaram com meu falso inglês”. No trecho final da letra, o cantor reproduz a sua imitação do idioma. (NICODEMO, 2009, p. 157).

O legado de Toninho Horta e Fernando Brant inscreve-se como relevante na música brasileira popular, articulando as características harmônicas e melódicas de Horta à densidade poética de Brant. Suas parcerias, abertas a questões universais ao mesmo tempo em que são enraizadas na “mineiridade”, consolidaram o papel de ambos no Clube da Esquina assim como em suas carreiras individuais.

2 DESCRIÇÕES ANALÍTICAS DAS COMPOSIÇÕES

2.1 FERRAMENTAS ANALÍTICAS

Para identificar e compreender as principais características composicionais das parcerias entre Toninho Horta e Fernando Brant, utilizaram-se como fontes primárias de análise as partituras presentes no livro “108 Partituras” de Toninho Horta (2017), obra idealizada, transcrita e revisada pelo próprio compositor. A opção por essas partituras, em detrimento das primeiras gravações fonográficas, decorre do fato de que tais registros iniciais não correspondem necessariamente às versões mais difundidas e, além disso, muitas composições foram reinterpretadas pelo próprio Horta ao longo dos anos. No livro, o compositor explica seus critérios de transcrição e revisão, indicando que seu objetivo foi registrar as obras da forma mais próxima possível do que considera sua “versão original”, justificando, assim, o uso das partituras como base analítica neste trabalho:

Ao reescrever coisas mais antigas, a gente acaba fazendo alguma alteração no original, mas eu não queria isso. Portanto, tentei preservar ao máximo as canções como eu as havia concebido na época e, assim, estão quase todas as partituras transcritas no livro. Após este trabalho, acrescentamos no projeto algumas referências de dados dos fonogramas e intérpretes do primeiro registro de cada obra musical (HORTA, 2017, p. 33)

Cabe uma observação crítica ao *Songbook 108 Partituras*. Embora a publicação tenha sido elaborada e supervisionada por Toninho Horta, verifica-se a presença de algumas inconsistências entre as informações apresentadas. Em determinados trechos, a cifragem não corresponde integralmente às notas indicadas nos diagramas dos acordes, ocorrendo tanto a supressão quanto a adição de notas em relação ao material notado. Além disso, observam-se casos de informações ambíguas na representação harmônica e divergências entre elementos melódicos e suas respectivas indicações, o que pode gerar interpretações distintas por parte do intérprete ou pesquisador.

O foco das análises não recai sobre a produção musical, a instrumentação utilizada ou os arranjos das sete canções compostas pela dupla, mas sobre o produto resultante da parceria entre eles; isso não quer dizer que as primeiras gravações não tenham importância e não serão mencionadas nesta pesquisa quando necessário. A proposta analítica concentra-se em

compreender as ideias dos compositores, suas fontes de inspiração, o contexto de criação e o legado dessas obras no cenário da música brasileira popular.

Na primeira etapa, todas as obras foram examinadas a partir de três parâmetros fundamentais: estrutura formal, progressão harmônica, estrutura melódica. Esses parâmetros seguem o modelo de análise proposto por Jan LaRue em *Guidelines for Style Analysis* (1970), que estabelece cinco elementos essenciais para o estudo musical: som, harmonia, melodia, ritmo e dinâmica, permitindo assim a elaboração de um panorama dos procedimentos composicionais empregados por Horta nas canções analisadas.

Do ponto de vista teórico-metodológico, a dissertação de Freitas (2010) constitui outra importante referência para este trabalho, já que o autor sistematiza práticas analíticas recorrentes no estudo da harmonia tonal aplicada à música popular, oferecendo subsídios teóricos relevantes para a presente investigação.

2.2 AQUI, OH!

2.2.1 GRAVAÇÕES

Dentre as parcerias entre Toninho Horta e Fernando Brant, “Aqui, Oh!” é a canção com o segundo maior número de registros realizados nos álbuns de Toninho Horta, aparecendo em sete dos trinta e dois álbuns que compõem sua discografia. Tal recorrência evidencia a relevância da canção no repertório do compositor e sua permanência ao longo de diferentes fases de sua produção, como mostra a lista abaixo:

- Disco 3 - Toninho Horta (EMI – Odeon, 1980)
- Disco 8 - Live In Moscow (B&W Records, 1992)
- Disco 12 - Durango Kid II (Big World Music, 1995)
- Disco 20 - Solo Ao Vivo (Minas Records, 2006)
- Disco 27 - Alegria é Guardada em Cofres Catedrais (Biscoito Fino, 2016)
- Disco 28 - Belo Horizonte (Adventure Music, 2017)
- Disco 29 - Estúdio Show Livre Ao Vivo (Show Livre, 2019)

Antes de lançar seu primeiro álbum em parceria com Danilo Caymmi, Novelli e Beto Guedes, em 1973, e de estreiar como artista solo com o disco *Terra dos Pássaros* em 1980, Toninho Horta já contava com composições gravadas por Milton Nascimento, ambas em parceria com Fernando Brant, “Aqui, Oh!” e “Durango Kid”, registradas por Milton nos álbuns *Milton Nascimento* (1969) e *Milton* (1970), respectivamente. No entanto, conforme relata o

próprio Toninho Horta em seu curso *online* THA (2023), a primeira gravação da canção “Aqui, Oh!” foi realizada por Marilton Borges, irmão mais velho de Lô Borges, em um compacto lançado em Belo Horizonte, anterior à versão de Milton:

A primeira gravação dessa música foi feita em Belo Horizonte como o Marilton Borges, irmão mais velho do Lô, que é da mesma família do Márcio Borges, que era poeta amigo do Bituca (e) começou a fazer as primeiras leras com ele, até antes do Fernando Brant, é... mas então tem esse registro do Marilton, a gente não acha mais, que é um compacto, né? Numa época que, né, depois já mudou pra LP, já mudou pra CD, agora já está em outras mídias. (HORTA, “Aqui, Oh!” Contexto, Belo Horizonte, Toninho Horta *Academy*, 2023).

O disco a que Horta se refere é o compacto coletivo “Minas Também Dá Samba” (1968), que reúne oito faixas interpretadas por diferentes cantores da cena Belorizontina entre eles Lumumba, Léo Belico, Nilton Maravilha, Celso Garcia, Flávio de Alencar, Chiquinho da Noite e o próprio Marilton Borges, que interpreta “Aqui, Oh!”. Trata-se de um registro de grande relevância histórica, embora raro e de difícil acesso. Até o momento, foi localizada apenas uma gravação incompleta e de circulação não oficial na plataforma *YouTube*¹⁸.

Além das gravações de Marilton Borges e Milton Nascimento que antecederam a primeira gravação de Horta, “Aqui, Oh!”, fez parte da discografia de outros músicos como Leny Andrade, Filó Machado e nomes da música internacional como o guitarrista sueco Andreas Oberg.

2.2.2 ESTRUTURA FORMAL

A forma de “Aqui, Oh!” consiste em Introdução, parte A, parte B, Ponte e Parte final. Na edição presente no *Songbook* de Toninho Horta, a partitura inclui *ritornelos*, 1ª e 2ª casas, além da marcação “S ao Coda”, recursos utilizados para otimizar o número de páginas. Considerando essas repetições, o cálculo total de compassos é ajustado de acordo com a execução efetiva: a introdução, por exemplo, contém dois compassos escritos (1 e 2), mas devido ao *ritornelo*, contabiliza-se quatro compassos na performance. O canto inicia na parte A ao longo de quarenta compassos a mudança da tonalidade caracteriza a passagem para a parte B que começa no compasso 43 e se estende até o compasso 66, passando pela indicação de “1ª casa”, que conduz o retorno à Parte A. Na repetição, a execução segue da Parte A para a Parte

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zy35VE-M2ho>

B novamente, saltando do compasso 54 para o compasso 67, conforme a indicação de “2ª casa”, e finaliza na barra dupla localizada no compasso 78. Após essa barra, há oito compassos adicionais que funcionam como uma ponte, preparando o retorno indicado pelo “S ao *Coda*”. A *coda* conduz à Parte Final, na qual há a abertura para um solo de quatro compassos assinalados por um *ritornello*, totalizando oito compassos de execução. A presença da indicação de *fade out* sugere uma repetição contínua do trecho final em *looping* até o encerramento da performance.

- Introdução: compassos 1 ao 2 (4 compassos)
- Parte A: compassos 3 ao 42
- Parte B: compassos 43 ao 66
- Parte A: compassos 3 ao 42
- Parte B: compassos 43 ao 54 (salto p/) 57 ao 78
- Ponte: compassos 79 ao 86
- Parte B (S ao Coda): compassos 43 ao 54 (salto p/) 57 ao 78
- Coda: compassos 87 ao 90 (8 compassos)

Forma:	Introdução	A	B	A	B	Ponte	B	Coda
Número de Compassos:	2(4)	40	24	40	34	8	34	4(8)

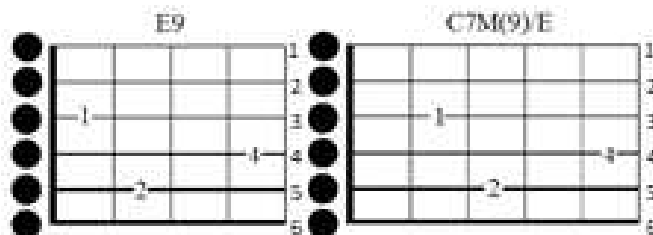
2.2.3 HARMONIA

A canção é organizada em torno da tonalidade de Mi maior, embora apresente mudanças frequentes entre centros tonais, incluindo o uso de modulações temporárias, como na parte B, em que o centro tonal está em Ré bemol¹⁹ maior por oito compassos e logo retoma à tonalidade inicial. Outros recursos usados por Horta são acordes por empréstimo modal e dominantes secundárias, além de uma estruturação harmônica que privilegia movimentos por semitom ou por tom inteiro geralmente nas vozes intermediárias dos *voices*. Os movimentos cromáticos dão uma nova sonoridade à composição, uma vez que “o cromatismo é quase por definição uma alteração, uma interpolação, ou um desvio dessa organização diatônica básica” (MEYER, 2001, p. 225).

¹⁹ Em tese seria Dó Sustenido, ou seja, variante da relativa maior, ou acorde mediante que o *songbook* aparece henarmonizado.

A sensação gerada pelo cromatismo manifesta-se já na introdução de “Aqui, Oh!”. A alternância entre os dois primeiros acordes, associada ao ritmo característico do partido-alto²⁰, produz um efeito de deslocamento sonoro decorrente do movimento em semitom das notas situadas nas terceira, quarta e quinta cordas do violão, como descrita nos diagramas²¹ abaixo.

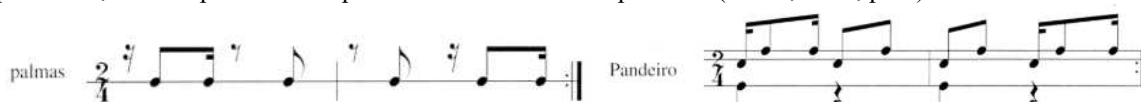
Figura 1 - Diagrama de acordes da introdução da música - "Aqui, Oh!"²²



Fonte: Elaborado pelo autor (2026)

Pensando na harmonia de forma horizontal, o elemento de exploração é feito baseado na topologia do instrumento e o discurso harmônico foi permeando não por funções harmônicas e sim pela sonoridade cromática causada pelo deslocamento dos dedos da mão esquerda uma casa a cima, juntamente com as notas fixas das cordas soltas. Esse movimento, também podem trazer uma sensação rítmica que remonta às baterias das escolas de samba e ao som de uma Cuíca²³, enquanto as notas fixas das cordas soltas soam como o bumbo (sexta corda) e os tamborins (primeira e segunda corda). Em uma das gravações de Aqui, Oh! mais

²⁰ Partido Alto é um tipo de samba dançado e cantado em roda, com os participantes marcando o ritmo na palma da mão enquanto cantam. Desenvolvido nos morros cariocas, sua característica principal é a improvisação: os cantadores, em seguida ao refrão, improvisam versos geralmente sobre determinado tema. Instrumentos leves de percussão, como o pandeiro aos poucos foram sendo incorporados. (Bolão, 2023, p.93).



²¹ Diagrama de Acorde: É uma representação gráfica das notas que devem ser usadas para tocar um acorde no violão. Eles consistem em um gráfico que representa o braço do violão, com linhas na horizontal e vertical representando as cordas e casas do violão, uma numeração de 1 a 4 representando os dedos indicador, médio, anelar e mínimo respectivamente, um traço na vertical indicando o uso de pestana e círculos que indicam quais cordas devem ser tocadas mediante preenchimento. A representação das cordas enumeradas de 1 a 6 sendo a 1 mais aguda e 6 mais grave.

²² O acorde C7M(9)/E está retratado no songbook da mesma forma representada na figura 1, porém nota-se que não existe a nota Ré (9) no acorde.

²³ A cuíca é um instrumento de percussão tradicional brasileiro, muito utilizado no samba. Ela é um tipo de tambor de fricção que produz um som agudo e característico, muitas vezes descrito como “gritos” ou “gemidos”.

especificamente do disco Toninho Horta (1980), o arranjo conta com a utilização de uma cuíca, na introdução gravada pelo percussionista Neném da Cuíca²⁴.

Figura 2 – Compassos 1 e 2 da música "Aqui, Oh!"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.56)

I |Eadd9| – bVI7M Acorde de Empréstimo Modal [Doravante AEM] |C7M(9)/E|. O acorde Eadd9 estabelece o primeiro grau da tonalidade de partida; o acorde C7M(9)/E trata-se de um empréstimo modal, oriundo da escala menor natural, cumprindo a função de Subdominante. Horta utiliza desse recurso das cordas soltas como uma marca de suas composições, trazendo acordes diferentes destacando notas em comum, as notas Mi e Si, pertencem ao acorde de Edd9 como fundamental e quinta justa e em C7M(9)/E como terça maior e sétima maior.

Figura 3 – Compassos 1 ao 16 da música "Aqui, Oh!"

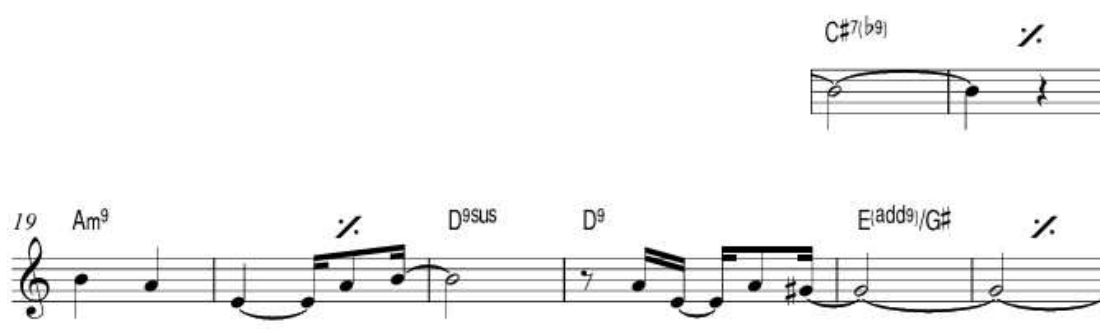


Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.56)

²⁴ Percussionista brasileiro, especializado em cuíca. Nascido no Rio de Janeiro, RJ, participou de mais de 300 gravações em estúdio e tocou frequentemente com o Azymuth nos anos 70. Foi membro da banda de Jorge Ben por 40 anos, tendo gravado álbuns lendários como África Brasil, entre outros.

I |Eadd9| – **IV7 AEM** |A7(9/#11)| – **IIIIm7** |G#m7| – **VIIm7** |C#m7| – **IIIm7** |F#m7| – **V7** |B/A| – **I** |E(add9)/G#|. A progressão apresenta função básica centrada na tonalidade de Mi maior. O acorde A7(9/#11) funciona como acorde de empréstimo modal derivado da escala menor melódica, associado à função subdominante, aqui ele também funcionaria como um SubV do G#m, basta substituí-lo por um D#7b9(b13). Os demais acordes cumprem funções diatônicas.

Figura 4 – Compassos 17 ao 24 da música "Aqui, Oh!"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.56)

V/IIIm7 |C#7(#9)| – **IVm7 AEM** |Am7(9)| – **IVm7 AEM** |D7sus4(9) – D7(9)| – **I** |E(add9)/G#|. O C#7(#9) é o V7/IIIm7, ou seja, dominante secundária preparando o II grau, na sequência um destaque para o Am7(9) como acorde de empréstimo modal, reforçando o contraste com a sonoridade maior. O acorde D7sus4(9) pode ser analisado como um acorde de mesa função de Am7/D, estabelecendo continuidade harmônica como se o Am7(9) continuasse soando, havendo apenas mudança da nota do baixo.

A movimentação de D7sus4(9) para D7(9), em que a quarta de um acorde caminha para a terça, é muito utilizada em diversos gêneros e períodos da música ocidental. De acordo com Freitas (1995, p. 67), “O V7sus4 é um determinado maneirismo, um efeito, um tipo específico de alteração que permite mais uma opção de sonoridade para o V7 grau”. Nesse contexto em que V7sus4 precede um acorde de V7, ele passa a ter a função de subdominante, com o acréscimo da tensão nona maior o acorde se torna híbrido, trazendo características de subdominante e dominante, como apresentado por Menezes (2017).

Se analisarmos o V7sus4 com o acréscimo da nona maior, teremos o seguinte feixe de notas (adotando a tonalidade de Dó maior como exemplo): G7sus4(9) = Sol-Dó-RéFá-Lá. Esse feixe de notas também poderia ser cifrado como Dm7/G ou F6/G. Deste modo, temos que G7sus4(9) = Dm7/G = F6/G, ou seja, é como se o V7sus4 “fundisse” os principais acordes que cumprem as funções de subdominante e dominante em um só, por isso esse caráter híbrido em relação ao seu

aspecto funcional. O mesmo vale para a tonalidade menor, ou seja, em Dó menor temos $G7sus4(b9) = Dm7(b5)/G = Fm6/G$. (MENEZES, 2017, p. 3)

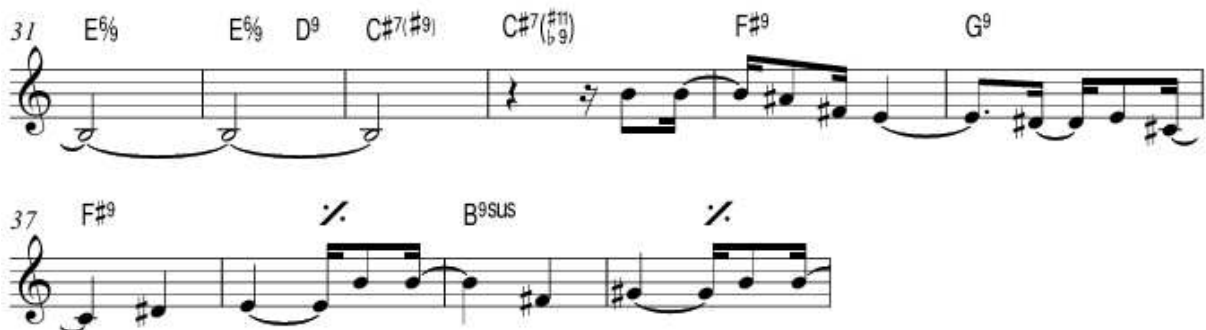
A cadência de $Am7(9) - D7sus4 [Am7/D] - D7(9) - Eadd9/G\#$ também pode ser analisada pela ótica do jazz, em aproximação a denominada progressão *Backdoor*, ($IVm - bVII7$) resolvendo no primeiro grau, como ocorre em “Aqui, Oh” para tanto temos que considerar o acorde $D7sus4(9)$ como enarmônico $Am7/D$ ($IVm7$).

Um substituto dominante comum no jazz tonal, um dominante de *Backdoor*, é um acorde de sétima dominante $bVII$, frequentemente precedido por IVm , que tipicamente resolve em uma tônica maior. (A música “Lady Bird”, de Tadd Dameron, contém um exemplo prototípico.) Tanto McClimon (2016, 71–73) quanto Terefenko (2018, 48) tratam o acorde como um substituto de terça menor para V , mas atribuem seu poder substitutivo principalmente à convenção, e não a padrões de resolução da voz superior” (Baker, 2019, p.70).

Rohrmeier também aborda esse tema, com mais detalhes:

Outro caso de substituição dominante no Jazz é a chamada “dominante de porta dos fundos”, a progressão $bVII-I$. Em analogia à regra para a substituição do trítone, ela pode ser expressa como uma mudança da tonalidade subjacente. Nesse caso, a dominante de porta dos fundos é gerada a partir da dominante da relativa ($bIII$) da tônica menor. Isso torna possível que a dominante de porta dos fundos gere recursivamente suas próprias preparações a partir da tonalidade de $bIII$. (ROHRMEIER, 2020, p.22)

Figura 5 – Compassos 31 ao 40 da música "Aqui, Oh!"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.56)

[Tom: Mi Maior] I | $Eadd9$ – AEM | $D7(9)$ – V/II $m7$ | $C\#7(\#9)$ – V/V | $F\#7(9)$ – SubV | $G7(9)$ – V/V | $F\#7(9)$ – V7 | $B7sus4(9)$. Nessa sequência verifica-se uma preparação para

modulação à tonalidade de Dó sustenido maior. Em $[F\#7 - G7 - F\#7]$ há um paralelismo cromático, que pode ser explicado tanto em função da sonoridade como pelo idiomatismo do violão (movimento de "*shapes vizinhos*" no braço do instrumento). Em sua tese, Menezes (2016) aborda o cromatismo na música do Clube da Esquina, no qual Horta está inserido:

A utilização de sequências cromáticas de acordes de mesma tipologia (ou tipologias semelhantes) é algo muito explorado no repertório do Clube da Esquina, principalmente nas composições de Milton Nascimento. Aparece tanto em passagens curtas quanto em trechos mais longos. Tal recurso expande as possibilidades de combinações de acordes dentro do tonalismo/modalismo, extrapolando a organicidade de ordem puramente funcional. É usado, no caso dos trechos mais longos, como uma espécie de autonomização e ampliação dos chamados acordes de aproximação cromática, que são acordes que cumprem no plano harmônico função semelhante à que as notas auxiliares cumprem no plano melódico, ou seja, inserem uma espécie de inflexão de “tensão de passagem” entre acordes que detêm funções estruturais mais relevantes dentro da lógica de afirmação dos sistemas tonal/modal. Observou-se que a utilização desses acordes em progressões cromáticas mais prolongadas gera um contraste, um “contraponto” em relação às sequências mais comumente exploradas no interior dos sistemas supracitados. Em algumas músicas, essas sequências são utilizadas em conjunto com o baixo pedal. Contudo, essas progressões não são exploradas apenas como prolongamento de acordes de aproximação cromática, elas também são compostas com acordes de outra ordem, tais como as dominantes estendidas que aparecem alternando-se entre V7 e SubV7 secundários resultando também em cromatismos na harmonia. (MENEZES, 2016, p. 228).

Esse movimento se repete em outros momentos da canção. No compasso 47, o acorde $A\flat 7(13)$ se apresenta na função de dominante principal (V7), seguida do SubV do V grau $A7(13)$, que logo em seguida retorna ao $A\flat 7(13)$.

Figura 6 – Compassos 47 ao 50 da música "Aqui, Oh!"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.56)

No Coda, é apresentado um solo instrumental sob os acordes de $B\flat 7(9)$ e $B7(9)$, que encerra a música enfatizando o movimento harmônico cromático.

2.2.4 MELODIA

A canção possui uma extensão melódica que ultrapassa uma oitava, que vai do Si 2 ao Mi bemol 3; o maior intervalo entre notas subsequentes é de sexta maior. Identificamos esses intervallos de sexta maior (Fá sustenido e Ré Sustenido) no compasso 14, quando a melodia tem um pico precedida de uma conclusão com notas longas agrupadas por ligaduras.

Figura 10 - Compassos 13 ao 18 da música "Aqui, Oh!"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.56)

O desenho formado por motivos sincopados precedidos de uma conclusão com notas longas são recorrentes na parte A da canção. Nota-se um padrão na melodia, em um movimento que é iniciado com duas semínimas seguidas de uma rítmica sincopada e concluindo em notas ligadas; esse padrão se repete por 4 vezes.

Figura 11 - Compassos 1 ao 36 da música "Aqui, Oh!"

Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.56)

A melodia de “Aqui, Oh!” também é construída sobre contornos que se apoiam em entradas e prolongamentos fora do tempo forte; essa característica é uma extensão do modo como o samba articula melodia. Há momentos em que a acentuação da nota na melodia está destacando a última semicólcheia do compasso, como por exemplo nos compassos 14 e 30, em ambos a nota final é um Si em oitavas diferentes, porém no compasso 14, a melodia vem crescendo e alcança o ápice na nota Si acentuada, fazendo com que ‘mais’ se destaque como a palavra principal da letra.

Figura 12 - Compassos 13 ao 18 da música "Aqui, Oh!"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.56)

No compasso 30 a nota Si compõe a conclusão da frase, a segunda sílaba da palavra “tostão” tem a acentuação antecipada.

Figura 13 - Compassos 29 ao 33 da música "Aqui, Oh!"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.56)

Na parte B, ponto em que a modulação para Ré bemol maior estabelece uma mudança estrutural na harmonia, Horta também traz uma alteração significativa no desenho melódico de modo a romper o padrão desenvolvido na parte A conforme discutido anteriormente. Nos compassos 43, 44 e 44, que marcam o início desse novo momento, parte crucial deste contraste é a sucessão de semínimas e saltos sucessivos de quartas justas ascendentes nos compassos 43 e 44 e quinta justa no compasso 45, formando um encadeamento intervalar não habitual em relação ao material que vinha sendo apresentado.

Figura 14 - Compassos 43 ao 48 da música "Aqui, Oh!"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.56)

Complementarmente, cada mudança de compasso é seguida por um salto de quinta descendente nos compassos 43 e 44 e de sexta maior no compasso 45, criando uma alternância intervalar que amplia a tensão melódica e reforça a transição para o novo centro tonal.

2.3 CASO ANTIGO

2.3.1 GRAVAÇÕES

"Caso Antigo" é uma composição de Toninho Horta, que além de Fernando Brant, conta também com a parceria do letrista Ronaldo Bastos. Em seu curso *online*, produzido pela Toninho Horta *Academy*, o compositor menciona que a música teria sido escrita no final da década de 1970, durante um período especialmente produtivo ao lado de seus parceiros.

A gente fez em parceria, fiz a melodia e os dois construíram a letra. Então, foi na preparação daquele repertório do disco branco, essa música já tinha “tido” feito, talvez no final dos anos 70 quando a gente se encontrava muito, naquela época que eu fiz várias músicas com o Fernando e com o Ronaldo. (HORTA, 2023).

Dentre as parcerias entre Toninho Horta e Fernando Brant, "Caso Antigo" é a única composição que não foi regravada pelo próprio Horta em sua discografia, permanecendo apenas na versão original lançada no álbum Toninho Horta, pela EMI-Odeon, em 1980.

- Disco 3 (EMI – Odeon, 1980) - Toninho Horta

Em uma pesquisa realizada no site da IMMUB (Instituto Memória Musical Brasileira) que conta com um extenso acervo de discografias da música brasileira, foram encontradas duas regravações de “Caso Antigo” por outros interpretes. Nas duas ocasiões, as regravações fazem parte de homenagens a obra de Toninho Horta. No álbum independente Pedra Da Lua – Carla Villar canta Toninho Horta, da cantora Carla Villar de 2008. E no álbum Nossas Mãos – Homenagem a Toninho Horta, lançado pelo selo Dubas Música em 2010, os irmãos Wilson Lopes e Beto Lopes trazem “Caso Antigo” numa versão instrumental.

2.3.2 ESTRUTURA FORMAL

A forma de "Caso Antigo" é organizada em parte A, parte B, parte C (interlúdio), e Coda. A parte A, contém 9 compassos (1 ao 9). A parte B, com 10 compassos (10 ao 19), Em seguida se apresenta a Parte C que se trata de notas longas sob a harmonia da parte A, também com 9 compassos (20 ao 28). A partitura indica um “S ao Coda” sendo o S no início da parte B, porém até o compasso 18, pulando para coda que inicia a parte final com 6 compassos (29 ao 34).

- Parte A: compassos 1 ao 9
- Parte B: compassos 10 ao 19
- Parte C (Interlúdio): compassos 20 ao 28
(S ao Coda: 10 ao 18)
- Coda: compassos 29 ao 34

Forma:	A	B	C	Final
Número de Compassos:	9	10	9	6

O álbum Toninho Horta (1980), traz a única gravação de "Caso Antigo" na discografia de Horta. Diferentemente do que consta no *songbook* aqui música está estruturada em introdução, parte A, parte B, interlúdio, parte B e uma seção final. A introdução, composta por 10 compassos (1 ao 11), começa com uma virada de bateria seguida de um solo de trombone baseado na melodia da parte B. A parte A, com 9 compassos (12 ao 20), marca o início do canto com letra. A parte B, com 10 compassos (21 ao 30), Em seguida se apresenta um interlúdio que se trata de um solo improvisado sob a harmonia da parte A, também com 9 compassos (31 ao 39), trazendo uma improvisação de Raul de Souza ao trombone, sendo precedido por uma virada de bateria semelhante à que há na abertura do fonograma.

A parte B se reapresenta nos compassos (40 ao 49), seguida pelo Coda que, assim como a introdução, possui 11 compassos (50 ao 60). Nesse trecho, há o retorno da melodia da parte B em vocalize e uma pequena improvisação do trombone. A relação entre as seções reforça a coesão estrutural da composição, com a introdução e a parte B compartilhando a mesma cadência harmônica, assim como a parte A e o interlúdio.

- Introdução: compassos 1 ao 11
- Parte A: compassos 12 ao 20

- Parte B: compassos 21 ao 30
- Interlúdio: compassos 31 ao 39
- Parte B: compassos 40 ao 49
- Coda: compassos 50 ao 60

Forma:	Introdução	A	B	Interlúdio	B	Final
Número de Compassos:	10	9	10	9	10	11

2.3.3 HARMONIA

Em "Caso Antigo", a harmonia transita em duas tonalidades distintas: Mi menor e Mi bemol maior; além disso, há tonicizações²⁵ em Sol Menor e Ré Menor. Na seção A e no interlúdio, que trazem a mesma sequência harmônica, o centro tonal é iniciado em Mi Menor, passando por Sol Menor, Ré Maior e finalizado com a retomada de Mi bemol Maior. Na seção B, a tonalidade está em Mi bemol Maior.

Nesta composição, além dos acordes pertencentes aos campos harmônicos das tonalidades tidas como centros tonais, Toninho Horta faz uso de acordes não diatônicos, dominantes secundárias e acordes de empréstimo modal. Além disso, a sonoridade característica do compositor é evidenciada pelo uso de inversões de acordes, notas pedal, cromatismo, linhas de baixo e mudanças rápidas de centro tonal.

Segundo Freitas (2010), essas características de Horta são um conjunto de estratégias conhecidas como elaboração harmônica. As inversões deslocam a fundamental do acorde para outra posição no baixo, contribuindo para a condução de vozes e oferecendo alternativas de movimentação harmônica sem que haja necessariamente uma mudança funcional. As notas pedais são usadas geralmente no baixo porém é comum nas composições de Horta utiliza-las nas duas primeiras cordas do violão Mí e Sí respectivamente, como em “Aqui, Oh!” e “Manuel, O Audaz”. São notas mantida ou repetida ao longo de diferentes acordes, e essa permanência

²⁵ Tonicização é o processo pelo qual um acorde ou grau da escala, que não é a tônica do tom principal, adquire momentaneamente a função ou a sensação de tônica. Isso é feito por meio de procedimentos harmônicos que intensificam sua importância, como o uso de dominantes secundárias ou outras estratégias de elaboração harmônica. Diferente da modulação, que implica uma mudança definitiva de tonalidade, a tonicização é temporária e atua como um “tom do momento”, sem alterar de forma duradoura o centro tonal da peça. (FREITAS, 2010, p. 403)

provoca tensões que são interpretadas em função da relação da nota pedal com os acordes sobrepostos. A nota pedal pode reforçar o centro tonal, antecipar movimentos harmônicos ou criar zonas de ambiguidade harmônica, dependendo do contexto em que é empregada.

O cromatismo intensifica o caráter expressivo da progressão harmônica. Esse cromatismo pode se manifestar por meio de notas alteradas, bordaduras cromáticas, apojeturas ou notas de passagem, todas utilizadas como formas de enriquecimento da linha melódica e da movimentação harmônica. As linhas de baixo são componentes estruturantes do discurso harmônico, sendo capazes de revelar conexões e direções tonais não evidenciadas apenas pelas cifras. A linha do baixo pode atuar como fio condutor do movimento harmônico, articulando tensões, resoluções e até sugerindo centros tonais provisórios.

Na parte A e Interlúdio a harmonia transita inicialmente em Mi menor, utilizando acordes oriundos da menor harmônica, e ou melódica e menor natural. Nos compassos 3 e 4 há uma tonicização em Sol Menor, com acordes dos campos harmônicos da menor natural e menor melódica e AEM de Sol Maior. Nos compassos 5 e 6 há uma tonicização em Ré maior, e no compasso 7 é retomada a tonalidade de Mi bemol maior.

Figura 15 - Compassos 1 ao 7 da música "Caso Antigo"

A *Canto*

Measures 1 to 7 of the musical score for "Caso Antigo". The score is in 4/4 time with a tempo of 72. It features a vocal line (Canto) and guitar accompaniment. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) at measure 7. The chords are: Measure 1: Em7(Δ), Bm/D; Measure 2: Am7(Δ), Am7, Am6, B/A, Gm/A; Measure 3: Gm/F; Measure 4: G/B, Gm6/Bb, A7sus, A7, D/A; Measure 5: Ab7(b6), G(add9), F#m7, Em7; Measure 6: EbΔ9, Bb(add9)/D; Measure 7: Cm7, Cm9/Bb, A7, G#m7.

Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.98)

Im7M |Em7M| – **Vm7** |Bm/D| – **IV grau** |Am7M Am7 Am6| – **V7** |B/A|. Os primeiros acordes (Em7M) e (Bm/D) pertencem a tonalidade menor harmônico/melódico e menor natural respectivamente, seguindo uma sequência de acordes do IV grau com um baixo pedal na nota (Lá) e um cromatismo iniciado na sétima maior (Sol sustenido) passando pela sétima menor (Sol) e finalizando na sexta (Fá Sustenido) partindo para a dominante (B/A).

Na parte B a cada cinco compassos a harmonia se repete, porém com acordes distintos ao final. No compasso 14 há o Db7sus4(9) e no compasso 19 o B/A, acorde que tem função de dominante, preparando o início da parte C, que é iniciada na tonalidade de Mi Menor.

Figura 16 - Compassos 10 ao 19 da música "Caso Antigo"

The musical score for measures 10 to 19 of "Caso Antigo" is presented in three staves. The first staff (measures 10-12) shows a melodic line with chords Eb/G, Fm7, Eb/A#11, D#9, G7(b13), B/C#, B/A#, and G#m7. The second staff (measures 13-15) continues the melody with chords Bb6, Ab6, Db7sus4, Eb/G, Fm7, Eb/A#11, D#9, and G7(b13). The third staff (measures 16-19) concludes the section with chords B/C#, B/A#, G#m7, Bb6, Ab6, and B/A, followed by a 'To coda' symbol.

Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.98)

I7M |Eb7M| – **IIIm7** |Fm7| – **I7M** |Eb7M(#11)|. Neste primeiro encadeamento a progressão é diatônica, sendo destacada a tensão de décima primeira aumentada na repetição do I grau.

IIIm7 |Dm7/b5| – **V7** |G7b13|. No terceiro compasso, observa-se a intenção de uma cadência de engano para **VIIm7** (Cm7); no entanto, ao invés de resolver em Cm7, ela repousa no **IVm7** (G#m7) que é um AEM.

I |Eb7M/Bb| – **IV** |Ab6| – **bVII7** |Db7sus4(9)|. Aqui há uma cadência tônica - subdominante chegando em Db7sus4(9), outro AEM. Esse trecho é repetido, porém com uma alteração no último acorde **bVII7** (Db7/4/9), substituído pelo **V7** (B/A) que cumpre a função de dominante para iniciar a parte A e o Interlúdio que começam na tonalidade de Mi menor.

Figura 17 - Compassos 20 ao 34 da música "Caso Antigo"

C *Interlúdio*

20 $Em(maj7)$ Bm^6/D $Am(maj7)$ Am^7 Am^6 B/A Gm^7M Bb/F

23 G/B Gm^6/Bb A^7 D/A $Ab^7(\sharp 5)$ G^9 $F\sharp m^7(add11)$ Em^7

26 $Ebmaj^7(add9)$ $Ebm^7m(6/9)$ Cm^7 Cm/Bb Cm^6 Abm^7 **D.S. al Coda**

29 $B/F\sharp$ $Em(maj7)$ $B/F\sharp$

32 $Em(maj7)$

Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.98)

I m^7M | **G m^7M** | – **III 7M** | **B b/F** | – **A EM** | **G/B** | – **I m^7M** | **G m^6/Bb** | – **|V 7 |** **A 7** . Este encadeamento está na tonalidade de Sol menor. Aqui o **A EM** é o I grau de Sol maior, chegando até a dominante **V** (**A 7**) que prepara para a tonalidade de Ré maior a seguir. O empréstimo modal do maior para o menor é geralmente considerado mais raro do que o contrário, ou seja, o empréstimo modal do maior para o menor. Isso ocorre porque o modo maior é geralmente percebido como a base ou o "padrão" na música tonal, enquanto o modo menor é frequentemente associado a um caráter mais melancólico ou expressivo, tornando o empréstimo do menor para o maior uma escolha mais incomum. Nesse trecho Horta consegue surpreender ou suspender momentaneamente a lógica funcional tradicional utilizando desse recurso.

I 7M | **D/A** | – **Sub V** | **Ab $^7/b5$** | – **IV 7M** | **G 9** | – **III m^7** | **F $\sharp m^7$** | – **II m^7** | **Em 7** . O centro tonal está em Ré maior, em uma progressão diatônica com a presença de um **SubV 7** , dominante secundária (**Ab $^7/b5$**) que resolve no IV grau de Ré maior.

I 7M | **Ebm $^7M(9)$** | **Ebm $^7M(6/9)$** | – **VI m** | **Cm 7 Cm $^7(9)/Bb$ Cm 6** | – **IV m** | **Abm 7** . A tonalidade de Mi bemol maior é retomada para com o acorde de **Ebm $^7M/9$** , seguido de dois acordes de empréstimo modal (**Ebm 7** e **Abm 7**).

2.3.4 MELODIA

A canção possui uma extensão melódica que ultrapassa uma oitava, que vai do Sol 2 ao Ré 4, sendo que o maior intervalo entre notas subsequentes é de sétima menor. A introdução e

a parte B, que são iguais, apresentam uma melodia com grandes saltos intervalares ascendentes, contrastando com a parte A que apresenta saltos menores e descendentes.

No tocante a estrutura de quaisquer melodias, Toch afirma que:

A linha melódica tende a se organizar a partir de determinados padrões recorrentes. Mesmo em suas unidades mais simples, a melodia se constitui por uma sequência de sons que alternam movimentos ascendentes e descendentes. A qualidade expressiva da melodia frequentemente decorre de um contorno sinuoso — em forma de onda — resultante dessa alternância, capaz de produzir percepções de repouso, agitação e clímax”. (TOCH, 1977, p. 61).

O autor acrescenta que essa configuração se estabelece por meio de uma lógica compensatória: movimentos ascendentes mais amplos, realizados por saltos melódicos, costumam ser sucedidos por trajetórias descendentes mais restritas, em graus conjuntos, e vice-versa. Horta também utiliza grandes saltos melódicos seguidos de um movimento descendente menos amplo, em graus conjuntos como na introdução:

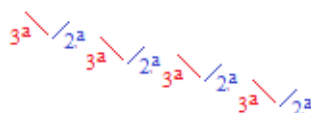
Figura 18 - Compassos 10 ao 12 da música "Caso Antigo"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.98)

Na parte A, a estrutura é composta por quatro frases. A melodia se desenvolve pela alternância entre um intervalo de terça descendente e um intervalo de segunda ascendente.

Figura 19 - Ilustração intervalar da melodia dos compassos 1 ao 7 da música “Caso Antigo”



Fonte: Elaborado pelo autor (2026)

Nota-se aqui o desenvolvimento da melodia por meio da repetição transposta de gestos melódicos pautados em tercinas.

1. Mi menor

Figura 20 - Compassos 1 e 2 da música "Caso Antigo"



Fonte: Elaborado pelo autor (2026)

2. Sol menor melódica

Figura 21- Compassos 3 e 4 da música "Caso Antigo"



Fonte: Elaborado pelo autor (2026)

3. Ré maior

Figura 22- Compassos 5 e 6 da música "Caso Antigo"



Fonte: Elaborado pelo autor (2026)

4. Mi bemol maior

Figura 23 - Compassos 7 ao 9 da música "Caso Antigo"²⁶

Fonte: Elaborado pelo autor (2026)

²⁶ A penúltima nota do compasso ¾ é Lá natural.

2.4 DURANGO KID

2.4.1 GRAVAÇÕES

A primeira gravação da canção “Durango Kid”, parceria entre a música de Toninho Horta e a letra de Fernando Brant, encontra-se no LP Milton, lançado em 1970 pela gravadora EMI-Odeon. Embora a autoria musical pertença ao violonista e guitarrista Horta, a execução do violão na gravação ficou a cargo de Tavito, então integrante da banda Som Imaginário, que acompanhava Milton Nascimento nesse período. No curso digital produzido pela Toninho Horta *Academy*, o compositor relata os bastidores dessa gravação, destacando o papel técnico e expressivo de Tavito na introdução da música:

...E eu adorei a gravação, porque eu tinha passado... passei a harmonia da introdução para o Tavito, e ele tinha os dedos grandes assim... com a unha toda. Porque eu roo unha para pegar esse som mais doce, mas ele tinha uma precisão grande assim, e a introdução ele acabou fazendo melhor que eu. (HORTA, *Durango Kid*, Contexto, Belo Horizonte, Toninho Horta *Academy*, 2023).

A primeira versão interpretada por Horta só viria a público vinte e três anos depois, no álbum *Durango Kid I*, lançado pela *Big World Music* em 1993. A canção reapareceu em três outras gravações ao longo da carreira do compositor: nos álbuns *Serenade* (1998), *Solo ao Vivo* (2006) e *Belo Horizonte* (2017), revelando sua permanência no repertório e a importância simbólica dentro de sua trajetória autoral. Embora Fernando Brant não fosse intérprete nem instrumentista, sua obra como letrista foi homenageada pela gravadora Biscoito Fino em 2019, por ocasião do lançamento do álbum *O Vendedor de Sonhos*; que como já mencionado o projeto reuniu diversos artistas em interpretações de canções com letras de Brant. Entre as parcerias com Toninho Horta, “Durango Kid” foi a escolhida, sendo interpretada por Lô Borges. Na Discografia de Horta, a canção aparece em quatro discos, são eles:

- Disco 9 (Big World Music, 1993) - *Durango Kid I*
- Disco 14 (Truspace, 1997) - *Serenade*
- Disco 20 (Minas Records, 2006) - *Solo Ao Vivo*
- Disco 28 (Adventure Music, 2017) - *Belo Horizonte*

2.4.2 ESTRUTURA FORMAL

A forma de “Durango Kid” apresentada no *songbook* é composta por uma introdução, parte A, parte B e Coda. A introdução é formada por 4 compassos (1 ao 4). A título de comparação, observa-se que, ao realizar sua primeira gravação da canção “Durango Kid” em 1993, Toninho Horta adota uma abordagem formal substancialmente distinta daquela apresentada por Milton Nascimento na primeira versão gravada de 1970. A diferença já se manifesta na duração do fonograma, que passa de aproximadamente dois minutos e quarenta segundos na gravação de Milton para cinco minutos e trinta segundos na versão de Horta. Essa ampliação temporal decorre de uma série de escolhas formais: Horta insere uma introdução significativamente mais longa e explora repetições estruturais ao longo da música. Tais repetições não apenas expandem o material temático, mas acabam por gerar uma seção ausente na versão original que funciona como refrão, elemento centrado na frase “Esse jornal é meu sorriso. Este jornal é o meu revólver”. Essa reorganização da forma confere à canção um novo perfil, ao mesmo tempo em que reforça o caráter autoral de Horta sobre sua própria obra.

O movimento criativo em torno de uma obra pode ao longo do tempo trazer confirmações ou apresentar novas soluções em torno dessa mesma música, cuja permanência em novas realizações pode configurar o que Nascimento (2011) chama de *Continuum* Criativo.

Quando chamo a atenção para essa mobilidade material da obra, estou, com efeito, trazendo para o primeiro plano um sujeito que mesmo sem voz é figura central no fenômeno: o ouvinte. É na mente deste que a música se faz plena, projetando-se de modo vivo, dinâmico, imprevisto. Quando esse sujeito ganha voz promove-se então uma Escuta Poética, capaz de converter a experiência estética em uma nova proposição da obra (...). (NASCIMENTO, 2011, p. 19)

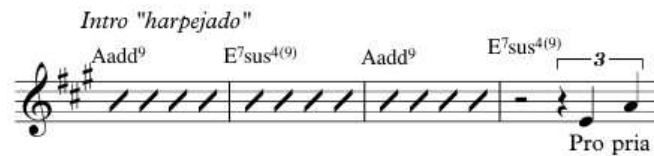
- Introdução: compassos 1 ao 4
- Parte A: compassos anacruse do 4 ao 28
- Parte B: compassos 29 ao 42
- Coda: compassos 43 ao 57

Forma:	Introdução	A	B	Coda
Número de	4	25	14	15
Compassos:				

2.4.3 HARMONIA

A canção está na tonalidade de Lá Maior, com uma harmonia baseada em acordes diatônicos pertencentes ao campo harmônico da tonalidade, exceto em algumas situações que serão apontadas no decorrer dessa análise. Na introdução Horta utiliza uma cadência Dominante / Tônica.

Figura 24 - Compassos 1 ao 4 da música "Durango Kid"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.66)

I7M |Aadd9| – **V7** |E7sus4(9)|. Neste primeiro encadeamento harmônico, se destaca o emprego do acorde de dominante com a quarta suspensa (V7sus4). De acordo com Freitas, (2002, p. 70) “Quando não implica em processo cadencial, pois a resolução da apojetura deixa de ser entendida como obrigatória, o V7sus4 assume o papel de Dominante”. Portanto nesse caso o acorde V7sus4 como dominante assume de fato o papel de V grau, o que significa que a quarta não é "resolvida"; assumindo o papel de Dominante o acorde se localiza em posição métrica mais fraca do que o I7M grau que lhe sucede.

Figura 25 - Compassos 5 ao 12 da música "Durango Kid"

Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.66)

I7M |Aadd9 - A9/G#| – **VIIm7** |F#m7(11)| – **V7** |E7sus4(9) – E7| – **IIIm7** |Bm7(11)/A| – **I7M** |Aadd9|. Neste encadeamento que dá início ao canto, as progressões são diatônicas, utilizando de tensões de nona e décima primeira, e o acorde de Si Menor na terceira inversão.

Figura 26 - Compassos 12 ao 20 da música "Durango Kid"

12. Aadd⁹ A⁷⁽⁹⁾ D[#]m^{7(b5)} E/D E⁷sus⁴⁽⁹⁾
d eu vim tra zer eu

15. Aadd⁹ A⁹/G[#] F[#]m⁷⁽¹¹⁾ E⁷sus⁴ Aadd⁹ G⁹ F[#]m⁷⁽¹¹⁾
vim mos trar no vo jor nal no vo sor ri so no vo jor

Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.66)

V/IV |A7| – #IVm7(b5) |D#m7(b5)| - V7 |E7sus4(9)| - I7M |A9|. No compasso 12, Horta introduz uma dominante secundária, utilizando o acorde de A7 como V7 do IV grau, sugerindo uma resolução para D7M. No entanto, em vez de repousar diretamente nesse acorde, ele opta por conduzir para um D#m7(b5), este último, situado no contexto tonal de Lá maior, pode ser interpretado como uma realização do que Sérgio Freitas (1995), denomina como acorde de #IVm7(b5)²⁷. Segundo Freitas, esse tipo de acorde exerce função predominantemente subdominante, ainda que não se encaixe nos moldes tradicionais da harmonia funcional clássica, sendo recorrente em repertórios influenciados pela música modal e pelas práticas harmônicas da música popular brasileira. A presença do acorde de D#m7(b5) nesse ponto da progressão atua, portanto, como elemento de transição que enriquece a função subdominante antes da resolução cadencial.

O acorde sobre o “#IVm7(b5) grau é mais uma opção de sonoridade para Subdominante principal da tonalidade Maior, que ganha autonomia e pertinência funcional para uso nas mesmas situações de presença de um “IIIm7”, ou “IVmaj7” ou ainda, dos demais graus de Empréstimo Modal disponíveis para a função “S”. (FREITAS, 1995, p.157).

²⁷ Trata de um AEM do modo Lídio.

Figura 27 - Compassos 9 ao 20 da música "Durango Kid"

9 E7sus4(9) E7 Bm7(11)/A Aadd9 A7(9) **#IVm7(b5)** **V** E7sus4(9)
Du ran go ki d eu vim tra zer eu

15 Aadd9 A9/G# F#m7(11) E7sus4 Aadd9 G9 F#m7(11)
vim mos trar no vo jor nal no vo sor ri so no vo jor

Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.66)

O #IVm7(b5) tem notas em comum com os dois acordes do campo harmônico de Lá Maior que cumprem a função de Subdominante, ou seja, D#m7(b5) compartilha de duas notas em comum com o II grau (Bm7) e possui apenas a nota diferente do IV grau (D7M), como mostra a tabela abaixo.

II ^m 7 - Bm7	#IV ^m 7(b5) - D#m7(b5)	IV7 ^M – D7 ^M
Si		
Ré	Ré #	Ré
<u>Fá #</u>	<u>Fá #</u>	<u>Fá #</u>
<u>Lá</u>	<u>Lá</u>	<u>Lá</u>
	<u>Dó #</u>	<u>Dó #</u>

Horta recorre ao acorde de Sol Maior em duas ocasiões distintas, ambas desempenhando função dominante dentro do contexto harmônico. No compasso 19, esse acorde atua como um SubV do VI grau F#m7(11), o que permite interpretá-lo tanto como uma dominante secundária quanto como um acorde de passagem. Nesse último caso, sua função é estabelecer uma transição suave entre dois acordes estruturalmente relevantes A9 e F#m11, reforçando a fluidez da progressão. Já no compasso 21, o acorde de Sol Maior reaparece, desta vez claramente como bVII, substituto do IVm, estabelecendo uma preparação cadencial que antecipa a resolução subsequente.

Figura 28 - Compassos 15 ao 26 da música "Durango Kid"

Figura 28 displays the musical score for measures 15 to 26 of the song "Durango Kid". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "vim mos trar / no vo jor nal / no vo sor ri so / no vo jor / nal / no vo sor ri so / Pro pria". The chords are: Aadd9, A9/G#, F#m7(11), E7sus4, Aadd9, G9, F#m7(11), E7sus4(9), A(add9), E7sus4(9), and A(add9). The melody features triplets and a final triplet leading to the word "Pro pria".

Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.66)

No Coda, ocorre uma interação entre harmonia e o sentido expressivo da letra, exemplificando a relação entre o conteúdo textual e os movimentos tensionais característicos da linguagem harmônica de Horta. No compasso 47 em diante o verso “Esse jornal”, o acorde de E7 cria uma sensação de instabilidade e expectativa, marcando o início de uma ideia inacabada que se prepara para resolução. Em seguida, o verso “é meu sorriso” realiza o relaxamento dessa tensão, com o retorno à tônica e a resolução melódica descendente, conferindo à frase um fechamento natural e simbólico.

Figura 29 - Compassos 43 ao 57 da música "Durango Kid"

Figura 29 displays the musical score for measures 43 to 57 of the song "Durango Kid". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "nal / no vo so ri so / es se jo / nal / é meu so / ri so / es se jor nal / éo meu so / ri so". The chords are: E7sus4, E7sus4, A(add9), G(add9), F#m7(11), E7sus4, E7sus4, A(add9), G9, F#m7(11), E7sus4, G, E7sus4, A(add9), E7sus4, A(add9), E7sus4, Em7, E7, and A(add9). The melody features triplets and a final triplet leading to the word "ri so". The word "Ritard..." is written below the final measure.

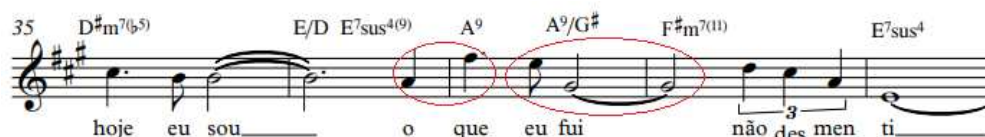
Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.66)

2.4.4 MELODIA

A melodia de “Durango Kid” apresenta uma tessitura superior a uma oitava, abrangendo do Si2 ao Fá4. O maior intervalo entre notas sucessivas é uma sexta maior, o que evidencia uma característica recorrente no vocabulário melódico de Toninho Horta: o uso expressivo de

amplios saltos intervalares. Conforme discutido por Toch, a seguir na análise de “Manoel, O Audaz”, é comum que um grande salto ascendente seja seguido por um movimento descendente mais gradual, em graus conjuntos; no entanto, em “Durango Kid”, identifica-se um procedimento distinto. Após a realização de um salto ascendente de sexta maior, Horta mantém a continuidade do discurso melódico sem recorrer imediatamente a movimentos mais próximos, contrariando a tendência apontada por Toch. Essa escolha reforça a expressividade da linha melódica e contribui para a sensação de amplitude característica da escrita musical do compositor.

Figura 30 - Compassos 43 ao 57 da música "Durango Kid"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.66)

É possível identificar a ocorrência de intervalos de sexta maior ascendente entre as notas Lá e Fá# no final do compasso 36 de “Durango Kid”. Esse salto é imediatamente seguido por uma segunda maior descendente (Fá# e Mi) e, na sequência, por uma sexta menor descendente (Mi e Sol#). A configuração melódica observada apresenta um salto ascendente de caráter expressivo. De acordo com o padrão descrito por Toch, seria esperado que a linha melódica prosseguisse com movimentos mais conjuntos e intervalos menores. Entretanto, Toninho Horta rompe essa expectativa ao introduzir um novo salto amplo, agora descendente, o que intensifica o grau de expressividade e confere imprevisibilidade ao contorno melódico.

O uso de tercinas e notas longas em “Durango Kid” evidencia aspectos centrais da concepção melódica de Toninho Horta. As tercinas surgem como recurso expressivo, conferindo fluidez e mobilidade rítmica à linha melódica, aparecendo de maneira recorrente no início e na conclusão de cada seção. Já as notas longas, por sua vez, ocupam o centro das seções, funcionando como momentos de sustentação e desenvolvimento do material temático.

Figura 31 - Compassos 1 ao 29 da música "Durango Kid"

Figura 31 displays the musical score for measures 1 to 29 of the song "Durango Kid". The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is characterized by many sustained notes and triplet markings. The chords indicated above the staff are: A⁹, E⁷sus⁴(⁹), A⁹, E⁷sus⁴(⁹), A⁹, A⁹/G[#], F[#]m⁷(¹¹), E⁷sus⁴(⁹), Bm⁷(¹¹)/A, A⁹, A⁷(⁹), D[#]m⁷(^{b5}), E/D, E⁷sus⁴(⁹), A⁹, A⁹/G[#], F[#]m⁷(¹¹), E⁷sus⁴, A⁹, G⁹, F[#]m⁷(¹¹), E⁷sus⁴, G, E⁷sus⁴, A⁹, E⁷sus⁴(⁹), A⁹, E⁷sus⁴(⁹), A⁹, A⁹/G[#], F[#]m⁷(¹¹). The lyrics are: "Pro pria men te eu sou Du ran go ki d eu vim tra zer eu vim mos trar no vo jor nal no vo sor ri so no vo jor nal no vo sor ri so Pro pria men te di zer".

Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.66)

Essa organização contribui para que a agitação rítmica das tercinas, sucedida por zonas de repouso proporcionadas pelas notas sustentadas, tragam um diferencial à música, que apresenta em sua melodia apenas notas diatônicas.

2.5 MANOEL, O AUDAZ

2.5.1 GRAVAÇÕES

"Manoel, o Audaz" é a parceria com Fernando Brant mais regravaada por Toninho Horta, em sua discografia, presente em dez dos seus 32 álbuns lançados entre 1973 e 2023, o que representa sua presença em quase um terço de sua discografia, são eles:

- Disco 1 (EMI – Odeon, 1973) – B. Guedes, D. Caymmi, Novelli e T. Horta
- Disco 3 (EMI – Odeon, 1980) – Toninho Horta
- Disco 5 (Verve Forecast/ PolyGran, 1989) – Moonstone
- Disco 6 (Dubas Música, 1989) – Flávio Venturini e Toninho Horta ao vivo
- Disco 8 (B&W Records, 1992) – Live In Moscow
- Disco 18 (Minas Records, 2002) – From Belo To Seoul
- Disco 20 (Minas Records, 2006) – Solo Ao Vivo

- Disco 23 (Minas Records, 2010) – Harmonia & Vozes
- Disco 29 (Show Livre, 2019) – Estúdio Show Livre Ao Vivo
- Disco 32 (Agencja Muzyczna, 2023) – Bons Amigos

“Manoel, o Audaz”, foi gravada por diversos artistas nacionais e internacionais, como: Lô Borges, Flávio Venturini, Jane Duboc, o guitarrista norte americano Jack Lee e a cantora polonesa Dorota Miśkiewicz. A canção também recebeu um título em inglês, *Eternal Youth*, para o álbum *Moonstone*, trabalho instrumental de Horta gravado nos EUA.

A popularidade de "Manoel, o Audaz" além do número de regravações, se destaca através de dados de plataformas digitais, como por exemplo o site de cifras e partituras *Cifra Club*, pioneiro no compartilhamento de cifras musicais, com mais de 6,95 milhões de inscritos em seu canal no *YouTube*; até o momento da pesquisa a canção aparece como a mais buscada de autoria de Horta. Da mesma forma, na plataforma *YouTube Premium*, que figura entre as cinco mais assinadas no mercado de *streaming* no Brasil, "Manoel, o Audaz" é a mais ouvida dentre as músicas do compositor, reforçando a relevância quantitativa da canção.

2.5.2 ESTRUTURA FORMAL

No *songbook* 108 Partituras, Toninho Horta organiza a composição nas seguintes seções: Introdução, Parte A, Parte A', Parte B, Parte C e Final. A distribuição dos compassos não apresenta simetria entre as seções. A Introdução é constituída por dois compassos (1 e 2), com indicação de *ritornello*, resultando em quatro compassos de execução. A Parte A compreende sete compassos (3 a 9), enquanto a Parte A' se estende por treze compassos (10 a 22). Em seguida, a Parte B apresenta quinze compassos (23 a 37), e a Parte C, composta por sete compassos (38 a 44), contém a indicação “Ao S e Coda”. O símbolo *S* encontra-se no compasso 19, dentro da Parte A', e o *Coda* aparece no compasso 35, na Parte B, conduzindo à seção Final. Esta última é caracterizada por um vocalize que se estende por dezessete compassos (45 a 61), com a presença de um *ritornello* entre os compassos 45 e 54, totalizando vinte e sete compassos de execução.

- Introdução: compassos 1 ao 2
- Parte A: compassos 3 ao 9
- Parte A': compassos 10 ao 22
- Parte B: compassos 23 ao 37
- Parte C: compassos 38 ao 44

(S ao Coda: 19 ao 35)

- Coda: compassos 45 ao 61

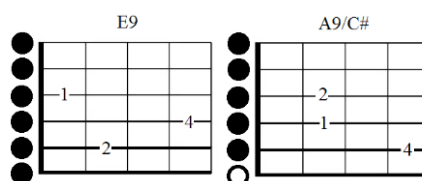
Forma:	Introdução	A	A'	B	C	Coda
Número de	2	7	13	15	7	17
Compassos:						

2.5.3 HARMONIA

A canção está na tonalidade de Mi maior, com uma harmonia baseada predominantemente em acordes diatônicos pertencentes ao campo harmônico da tonalidade. O compositor não emprega recursos observados em outras obras aqui abordadas, como acordes de passagem, dominantes secundárias, empréstimos modais ou quaisquer acordes fora do campo harmônico. A canção “Manoel, o Audaz” exemplifica o modo como Toninho Horta emprega a estruturação de acordes, inversões e tensões para trazer uma complexidade sonora dentro de um contexto tonal funcional. Logo na introdução, constituída pelos acordes E7M (I grau) e A7M (IV grau), observa-se uma escolha particular de condução: em vez de formar tétrades convencionais, o compositor opta por omitir a sétima maior e incluir a nona como tensão em ambos os acordes, resultando nas formações Eadd9 e Aadd9/C#, sendo este último apresentado na primeira inversão, com a terça no baixo

A disposição desses acordes no violão privilegia as cordas soltas Mi (1ª corda) e Si (2ª corda), enriquecendo a sonoridade. Ao executar o acorde Eadd9, as cordas soltas funcionam como tônica e quinta; enquanto no Aadd9/C#, tornam-se a quinta e a nona, respectivamente, como mostra o diagrama de acorde a seguir.

Figura 32 - Diagrama dos acordes da introdução da música "Manoel, o Audaz!"



Fonte: Elaborado pelo autor (2026)

O uso de tensões e inversões seguem por todos os acordes da música, porém todas as tensões utilizadas são disponíveis, ou seja, não interferem nas funções dos acordes. “A tensão

está para função apenas como um complemento, um adicional que intensifica e destaca, mas não altera ou modifica, uma atribuição harmônica já definida. ” (Freitas, 2002, pg.18). Em “Manoel, O Audaz” se destaca o uso da décima primeira aumentada no acorde dominante B7(9/#11), entre acordes dominantes sus4 causando um rápido efeito cromático que se dá a partir da decida da quarta justa para a terça maior, localizado no compasso 21:

Figura 33 - Compassos 19 ao 24 da música “Manoel, o Audaz!”

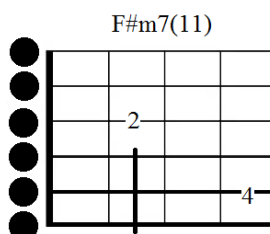
Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.64)

O uso de cordas soltas, recorrente em “Manoel, o Audaz”, configura um aspecto característico de sua escrita violonística. Essa prática está associada à recorrência das tonalidades de Mi maior e Mi menor em sua obra, possibilitando o aproveitamento das ressonâncias naturais do instrumento e contribuindo para a construção de uma sonoridade ampla e sustentada. Thaís Nicodemo (2009) ao analisar a música “Viver de Amor” de Toninho Horta e Ronaldo Bastos.

A tonalidade de “Viver de Amor” é Mi menor. Esta região harmônica é também utilizada pelo compositor nas músicas “Céu de Brasília” (Mi Maior), “Pedra da Lua” (Mi Maior), “Dona Olímpia” (Mi menor) e “Beijo Partido” (Mi menor). Com exceção de “No Carnaval” e de “Aquelas Coisas Todas”, as demais músicas do disco, “Diana”, “Serenade” e “Falso Inglês”, estão na tonalidade de Ré Maior. Encontramos ainda no repertório de Toninho Horta diversas músicas nas tonalidades de Mi Maior ou Mi menor, como “Aqui, Oh!” (Mi Maior), “Manoel, O Audaz” (Mi Maior), “Bons Amigos” (Mi Maior), “Caso Antigo” (Mi menor), “Vento” (Mi menor), dentre outras. Além da escolha da tonalidade favorecer a região vocal mais adequada ao intérprete, esta pode estar relacionada ao uso do violão como instrumento de composição. As cordas soltas deste instrumento formam um acorde de Mi menor com sétima menor e décima primeira, se tocadas da sexta corda em direção a primeira - mi, lá, ré, sol, si, mi - fazendo com que a tonalidade de Mi, maior ou menor, esteja relacionada com natureza do próprio violão. (NICODEMO, 2009, p.80).

Além das observações trazidas por Nicodemo (2009), observa-se que a estrutura dos acordes formados por Toninho Horta tem por característica o uso dos bordões para aplicação dos dedos da mão esquerda²⁸ e as meias pestanas, para que a primeira e segunda corda, respectivamente Mi e Si, soem soltas por toda música. Um exemplo é a aplicação do acorde F#m7 (II grau). O compositor adiciona a décima primeira como nota de tensão, e para a continuidade das duas primeiras cordas soltas, Horta realiza uma meia pestana nos bordões com o dedo 1, a nota lá com o dedo 2 na terceira corda e o dedo 4 na nota Dó sustenido na quinta corda.

Figura 34 - Diagrama do acorde F#m7(11)



Fonte: Elaborado pelo autor (2026)

Outra característica marcante na harmonia de “Manoel, O Audaz” é o uso recorrente da cadência plagal, também conhecida como a ‘cadência do amém’, muito usada no repertório sacro, como explica Sergio Freitas (1995):

Em música, essa “Cadência do Amém” se tornou um procedimento comum no repertório sacro e que hoje, se aplica às mais variadas funções sociais da Harmonia. De maneira semelhante à expressão litúrgica, a “Cadência Plagal” é empregada no final da música. Como uma confirmação ao estabelecimento definitivo da Tônica. (FREITAS, 1995, p.50).

Como já pontuado Toninho Horta vem de família de músicos, seu avô, o Maestro João Horta, foi um notável compositor de música sacra e popular durante o rico período barroco em Minas Gerais. Além do uso da cadencia plagal que se repete nos primeiros compassos das partes A e A', a harmonia perpassa pelos graus diatônicos do campo harmônico de Mi maior, exceto o III e o VII grau, formando procedimentos cadenciais típicos.

Na parte A', no compasso 14 é mantido o acorde de Lá maior com a nona assim como a parte A, mas com um movimento cromático que parte da quinta do acorde (Mi) passando pela

²⁸ No violão os dedos da mão esquerda são numerados, sendo: dedo indicador (1), dedo médio (2), dedo anelar (3) e dedo mínimo (4).

quinta aumentada (Mi sustenido) chegando à sexta (Fá sustenido), como podemos observar destacado na figura *

Figura 35 - Compassos 9 ao 14 da música “Manoel, o Audaz!”

Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.64)

I |Eadd9| – **V** |B/D#| – **VIIm** |C#m7 – C#m7/B| – **IV** |Aadd9| – **VIIm** |C#m7| – **IIIIm** |G#m7(b13)/D# – **IIIm** |F#m7/11| – **V** |B7sus4(9)| – **I** |Eadd9|. As três últimas seções da composição mantêm a mesma estrutura das partes iniciais no que se refere aos procedimentos cadenciais, diferenciando-se apenas pela inclusão do acorde correspondente ao III grau da tonalidade. Essa escolha reafirma a predominância de uma harmonia diatônica funcional ao longo de toda a peça, que não apresenta variações significativas em termos de complexidade harmônica. Dessa forma, a canção se alinha à caracterização indicada pelo próprio Horta na partitura, como uma balada *pop*.

2.5.4 MELODIA

A canção possui uma extensão melódica que ultrapassa duas oitavas, que vai do Si² ao Mi⁴ e o maior intervalo entre notas subsequentes é de quarta justa. Identificamos esses intervalos de quarta (Si e Mi) e (Sol e Dó) no principal motivo da música, que se estende ao longo de três compassos e que apresenta uma alternância na fórmula de compasso entre 4/4 e 2/4.

Esse motivo é recorrente e está nas partes A, A', B e C nos compassos (5, 6 e 7), (12, 13 e 14), (25, 26.e 27) e (38, 39 e 40).

Figura 36 - Compassos 5 ao 7 da música “Manoel, o Audaz!”



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.64)

Figura 37 - Compassos 38 ao 40 da música “Manoel, o Audaz!”



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.64)

O motivo melódico se apresenta com as mesmas notas, números de compassos e alternância na fórmula de compasso, porém com uma pequena alteração rítmica que ocorre no primeiro tempo do primeiro compasso de cada exemplo, com a nota (Si) hora inserida após uma pausa de semicolcheia, hora na cabeça do primeiro tempo.

Figura 38 - Compassos 5 ao 7 e 38 ao 40 da música “Manoel, o Audaz!”



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.64)

Com relação ao contorno melódico, segundo Toch (1977) o *wind-up*²⁹ é um tipo especial de preparação que antecede um salto ascendente. Esta preparação se figura como uma concentração de energia antes do grande salto. Como podemos observar na figura 39, em que os três primeiros compassos, a melodia se movimenta alternadamente de forma ascendente e descendente, até ascender com intervalos maiores e alcançar a nota mais aguda do trecho.

²⁹ *wind-up*: “dar corda”

Figura 39 - Compassos 22 ao 27 da música “Manoel, o Audaz!”



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.64)

Ainda segundo Toch, a linha melódica, em sua relação de ascendência e descendência, se comporta de maneira compensatória em relação aos intervalos entre as notas, ou seja, um grande salto melódico ascendente geralmente vem seguido de um movimento descendente menos amplo em graus mais conjuntos, e vice-versa.

Figura 40 - Compassos 38 ao 50 da música “Manoel, o Audaz!”



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.65)

Em várias oportunidades, Toninho Horta associa as melodias da música mineira com as montanhas de Minas Gerais, com grandes intervalos e com uma extensão mais ampla, como destaca ao jornal Estado de Minas em uma matéria sobre o disco Clube da Esquina de 1972.

Aqui, a gente tem muitas montanhas, né? A música dos compositores mineiros é caracterizada por um sobe e desce de intervalos distantes e notas longas que vão lá no pico das montanhas. Temos essa riqueza

natural de ser melodistas em potencial, fazer coisas muito audaciosas em termos de intervalos melódicos, além da harmonia totalmente inusitada. (SÁ, 2022).

Em sua tese, Menezes Júnior (2016), traz uma análise baseada no que classifica como Tabela de Elementos Composicionais³⁰. No processo de escuta analítica de 22 discos (269 faixas, correspondendo a 221 composições distintas), o autor identificou 22 elementos composicionais recorrentes, relacionados a aspectos harmônicos, melódicos e rítmicos, além das formas e timbres. O autor salienta ainda que tais elementos não constituem uma lista definitiva, mas uma síntese possível dos procedimentos que caracterizam a sonoridade do Clube da Esquina. No que se refere à parte melódica de "Manoel, o Audaz", Menezes aponta a presença de arpejos em terças na construção melódica, como é possível observar na figura a seguir:

Figura 41 - Compassos 15 e 16 da música "Manoel, o Audaz!"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.64)

Desta maneira, constatamos que assim como na harmonia, a melodia de "Manoel o Audaz" está totalmente inserido na escala de Mi maior, sem nenhum ornamento que utilize notas fora desta escala, nota de passagem ou cromatismo.

³⁰ Elementos composicionais elencados por Carlos Menezes Junior em sua Tese de Doutorado (2016): 1 - O hibridismo tonal/modal; 2 - Modalismo misto; 3- O elemento "Pedal"; 4 - O uso do acorde Vm7; 5 - O uso do acorde bII; 6 - Presença do acorde com a quarta suspensa (sus4); 7 - O uso de acordes com a quarta suspensa (sus4) em outros graus que não sejam o V ou SubV primários ou secundários; 8 - O uso dos acordes IV7M(#11) ou bII7M(#11) como opção de Dominante; 9 - O uso do acorde #IVm7(b5) como opção de Subdominante; 10 - A construção de sequências harmônicas pouco usuais com acordes menores; 11- Acordes de mesma estrutura com distância de terça; 12 - Presença das notas de tensão na construção melódica e/ou harmônica; 13 - Acordes em quartas; 14- Acordes com a sétima no baixo; 15 - Progressões cromáticas na harmonia; 16 - Polirritmia; 17 - Seções fortemente contrastantes; 18 - Utilização de fórmulas de compasso pouco usuais, grande liberdade com a métrica ou métricas misturadas; 19 - Aberturas vocais a duas ou mais vozes e/ou presença de contracanto instrumental; 20- Presença de "riff" instrumental; 21 - Presença de saltos melódicos de sétima ou tritono; 22 - Presença de arpejo em terças na construção melódica.

2.6 FALSO INGLÊS

Para a abordagem das canções “Falso Inglês”, “Céu de Brasília” e “Diana”, parte-se das análises desenvolvidas por Nicodemo (2009), que investigou essas obras a partir das gravações presentes no álbum Terra dos Pássaros (Independente/ DubasWEA, 1979/1980), devemos salientar que “Falso Inglês” e “Diana”, soam abaixo da afinação de 440 Hz no disco. Aqui, busca-se realizar uma complementação dessa abordagem, tomando como fonte primária o *songbook* 101 Partituras de Toninho Horta (2017), em substituição à referência fonográfica utilizada pela autora. A adoção dessa nova fonte pode resultar em diferenças pontuais no material harmônico apresentado, uma vez que as partituras podem registrar variações em relação às gravações originais, como substituições, inversões, adições ou supressões dos acordes e também pode sintetizar aquilo que o compositor entende como essencial de uma obra, no momento em que ele publica a partitura. Tais variações podem produzir alterações nas análises harmônicas e melódicas das obras, além de eventualmente influenciar a interpretação de sua organização formal. Para além das mudanças anteriormente mencionadas, o presente estudo tem também como objetivo aprofundar as análises dessas obras, buscando identificar, a partir de novas perspectivas analíticas, elementos adicionais que possam contribuir para a ampliação e complementação das informações já apresentadas na literatura. Desse modo, pretende-se evidenciar aspectos que ainda não foram explorados de maneira mais detalhada, oferecendo novas possibilidades de compreensão acerca dos procedimentos composicionais presentes nessas canções.

2.6.1 GRAVAÇÕES

A composição Falso Inglês integra a discografia autoral de Toninho Horta em três momentos distintos de sua trajetória fonográfica, configurando-se como obra recorrente em diferentes contextos de registro. Sua primeira aparição ocorre no álbum Terra dos Pássaros (EMI-ODEON, 1979), marco inicial da carreira solo do compositor, no qual a peça é apresentada em versão de estúdio. Posteriormente, a música é retomada em Durango Kid II (Big World Music, 1995), álbum que revisita e reorganiza parte do repertório instrumental do autor, situando a obra em nova etapa de sua produção fonográfica. Por fim, Falso Inglês é novamente registrada no álbum de produção independente Solo Ao Vivo (Minas Records, 2006).

A presença da obra nesses três discos demonstra sua continuidade dentro do catálogo autoral de Toninho Horta, atravessando registros de estúdio e ao vivo e acompanhando distintas fases de sua produção musical.

- Disco 2 (Independente/ DubasWEA, 1979/1980) – Terra dos Pássaros
- Disco 12 (Big World Music, 1995) – Durango Kid II
- Disco 20 (Minas Records, 2006) – Solo Ao Vivo

2.6.2 ESTRUTURA FORMAL

A comparação entre a forma apresentada na versão de Falso Inglês presente no *songbook* e a organização formal descrita por Nicodemo (2009), fundamentada na gravação do álbum Terra dos Pássaros, revela duas concepções estruturais distintas de uma mesma obra, vinculadas a contextos interpretativos e momentos históricos diferentes. Essas diferenças não se restringem a opções editoriais, mas refletem modos diversos de compreensão formal da canção.

Na análise proposta por Nicodemo, baseada no fonograma do álbum, a obra é concebida a partir de uma organização modular e intercalada, na qual as seções Introdução, A, B e C reaparecem em diferentes combinações ao longo da música. A Introdução assume função estrutural recorrente, atuando como elemento de articulação entre as seções formais, enquanto a parte B pode adquirir caráter de refrão quando associada ao canto em Falso Inglês. A parte C, por sua vez, distingue-se por uma organização métrica irregular (3 + 4 compassos).

Em contraste, a versão apresentada no *songbook* sugere uma concepção formal mais concentrada, caracterizada por um encadeamento de seções. A estrutura organiza-se predominantemente em três grandes seções, sendo A, B e C, com retomadas pontuais. Nesse contexto, a Introdução atua exclusivamente como abertura, sem a função modular recorrente observada na gravação analisada por Nicodemo (2009), e a parte B mantém-se como seção intermediária dentro de um percurso formal relativamente linear.

É importante considerar que a versão do *songbook* corresponde à forma como Toninho Horta compreende e apresenta a canção na época em que ele editou as partituras, sobretudo em sua prática interpretativa com voz e violão. Nessa perspectiva, a reorganização formal tende a privilegiar a fluidez performática e a clareza estrutural, resultando em uma disposição mais condensada das seções. Assim, a forma distribuída em 3 seções observada no *songbook* não deve ser entendida como uma simplificação da obra, mas como uma atualização interpretativa, decorrente da experiência composicional e da prática performática contemporânea do próprio autor.

Versão do *songbook*

- Parte A: compassos 1 ao 16
- Parte B: compassos 17 ao 27
- Parte C: compassos 28 ao 35

Forma:	A	B	C
Número de Compassos:	16	11	8

Versão do disco "Terra dos Pássaros", analisada por Nicodemo (2009):

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

Forma:	Intro	A	B	C	$\frac{1}{2}$ B	Intro	C	$\frac{1}{2}$ B	B	Intro	C	B	Intro
Número de Compassos:	4	8	8	7	4	8	7	4	8	4	7	8	8

2.6.3 HARMONIA

Em “Falso Inglês”, a organização harmônica apresenta como referência tonal principal Ré Maior, conforme analisado por Nicodemo (2009, p. 102), não havendo modulações estruturais ao longo da peça. Entretanto, a construção do discurso harmônico evidencia procedimentos de expansão tonal, cromatismo estrutural e acordes de empréstimo modal que ampliam o campo harmônico.

A comparação do primeiro encadeamento harmônico de Falso Inglês evidencia diferenças significativas entre a transcrição apresentada nos anexos da dissertação de Nicodemo (2009) e a transcrição presente no *songbook* de Toninho Horta. Embora ambas mantenham a mesma direção estrutural – partindo da região de Sol Maior e encaminhando-se ao acorde de D – o tratamento funcional e a concepção harmônica podem apresentar diferentes interpretações.

Na versão analisada por Nicodemo, o encadeamento é apresentado como:

- **G/B – A7sus4 – D/A – G7M – C7sus4 – C7(#11) – D**

Nessa configuração, observa-se uma lógica funcional relativamente clara dentro da tonalidade de Ré maior. O acorde G/B (IV com terça no baixo) é seguido por A7sus4, dominante com suspensão que prepara diretamente o acorde D/A, caracterizando uma progressão IV–V–I com inversão. O retorno a G7M restabelece a região subdominante, que se expande por meio dos acordes C7sus4 e C7(#11), interpretados pela autora como bVII7sus4 e VIIb7, provenientes de empréstimo modal da tonalidade homônima menor. Trata-se, portanto, de um encadeamento que articula funções tonais reconhecíveis (subdominante, dominante e tônica), ainda que acrescentadas de empréstimos modais.

Na Versão do *songbook*, o mesmo trecho aparece como:

- **G/B – G/A – G7M/A – G7M(6) – C7sus4(9) – C7(9/#4) – D**

Aqui, a diferença central reside na substituição do eixo funcional dominante–tônica (A7sus4 – D/A) por um prolongamento interno do acorde de G. Em vez de explicitar a dominante (A7sus4) e sua resolução no I grau, na versão do *songbook* é mantida a estrutura de Sol Maior enquanto há um deslocamento do baixo (B → A) e são acrescentadas extensões progressivas (7M e 6). O resultado é um prolongamento do IV grau (em Ré maior) por meio de variações de inversão e enriquecimento intervalar, em vez de uma preparação cadencial direta.

Além disso, os acordes de C aparecem no *songbook* com detalhamento de tensões superiores, C7sus4(9) e C7(9/#4) enquanto na versão de Nicodemo constam como C7sus4 e C7(#11). Embora funcionalmente equivalentes como VIIb7, a grafia do *songbook* explicita simultaneamente nona e quarta aumentada, evidenciando maior ênfase nas tensões. Já na versão analisada por Nicodemo, o foco recai sobre a identificação funcional do empréstimo modal.

A principal diferença estrutural, portanto, está na condução do trecho inicial: na versão analisada por Nicodemo, há um momento claro de articulação dominante-tônica (A7sus4 – D/A), reforçando a organização funcional em Ré maior; na versão do *songbook*, essa articulação é substituída por um prolongamento harmônico do acorde de G, com baixo móvel e adição progressiva de tensões, retardando a explicitação da tônica.

O encadeamento seguinte é apresentado por Nicodemo da seguinte forma:

- **G/B – A#° – Bm – G7M(#11) – G#m7(b5) – A#° – C7M(#11) – B7sus4(b9) – B7(b9)**

Nessa configuração, observa-se inicialmente a progressão G/B – A#° – Bm, em que o acorde diminuto (A#°) atua como acorde dominante de Bm. Em seguida, o retorno a G7M(#11) restabelece a região subdominante expandida (IV com #11, em Ré maior), enquanto G#m7(b5) funciona como acorde de passagem cromática. O segundo A#° é dominante de Bm com uma interpolação de C7m (como um AEM do modo Frígio em Bm). O C pode ser ainda pensado como um bVimaj7 de Em, já que ele antecede o acorde de Bsus e B7. sub e dom do Em (IIIm). O ponto estrutural mais relevante ocorre na sucessão: C7M(#11) – B7sus4(b9) – B7(b9). Segundo a análise de Nicodemo, o C7M(#11) pode ser entendido como bVII7M proveniente de empréstimo modal, enquanto B7sus4(b9) e B7(b9) exercem função de dominante secundária do segundo grau (V7/II). O encadeamento constrói um movimento cromático descendente (dó – si – sib – lá), articulando empréstimo modal e dominante secundária com detalhamento de tensões alteradas (b9, #11).

Na Versão do *songbook*, o mesmo trecho aparece como:

- **G/B – Bb° – Bm – G7M(#11) – G#m7(b5) – A#° – Am6/C – B7sus4 – B7**

As primeiras diferenças surgem já na grafia do acorde diminuto: A#° (Nicodemo) aparece como Bb° no *songbook*, o que implica equivalência enarmônica, mas altera a notação e a leitura visual da progressão. A diferença estrutural mais significativa, contudo, ocorre na substituição de C7M(#11) por Am6/C. Enquanto na versão analisada pela autora o acorde de C7M(#11) é interpretado como empréstimo modal com função de bVII7M, no *songbook* ele é

substituído por um acorde de Am6 com baixo em C, a diferença em termos reais é a substituição da sétima maior pela sexta maior, o que não modifica nada em termos de função. Além disso, no *songbook*, os acordes B7sus4(b9) e B7(b9) aparecem simplificados como B7sus4 e B7, sem a indicação da nona menor. A supressão da b9 atenua a intensidade da dominante secundária, tornando o encadeamento menos carregado de tensões alteradas.

2.6.4 MELODIA

Segundo Nicodemo (2009, pg.105), a estrutura melódica de Falso Inglês apresenta frases regulares de quatro compassos, com exceção da parte C, que contém uma frase de três compassos seguida de outra de quatro.

Figura 42 – Compassos 1 ao 4 de "Falso Inglês"



Nicodemo, Thais. (2009, p. 204)

A melodia caracteriza-se pelo predomínio de movimentos em graus conjuntos e por saltos curtos, sendo o maior intervalo o de sexta maior. Há uso frequente de tensões melódicas que ressaltam os acordes. A Introdução e a parte A possuem o mesmo contorno melódico, iniciado por uma descida em graus conjuntos seguida de três intervalos de segunda menor (ascendente, descendente e ascendente).

Figura 43 – Compassos 13 ao 16 de "Falso Inglês"



Nicodemo, Thais. (2009, p. 204)

Na parte B, os três motivos apresentam movimento descendente/ascendente semelhante, sendo que o último termina em movimento descendente.

Figura 44 – Compassos 21 ao 23 de "Falso Inglês"



Nicodemo, Thais. (2009, p. 205)

Já a parte C é marcada por um padrão composto por uma segunda ascendente (maior ou menor) seguida de uma terça descendente (maior ou menor). A tessitura da melodia compreende o intervalo de décima primeira, entre as notas lá e ré, e as terminações das frases são predominantemente descendentes.

A canção possui uma tessitura que ultrapassa duas oitavas, que vai do Sí² ao Ré⁴ e o maior intervalo entre notas subseqüentes é de sexta maior. Com relação à organização intervalar, podemos acrescentar que a predominância de graus conjuntos associada à limitação dos saltos a uma sexta maior produz uma linha de baixa angularidade. Pode-se compreender o movimento ondulatório como um parâmetro que descreve o perfil do contorno melódico. Uma melodia com baixa angularidade tende a apresentar um desenho mais contínuo e fluido, com deslocamentos principalmente em segundas ou pequenos intervalos, formando um contorno relativamente “linear”. Em contraste, uma melodia com alta angularidade apresenta saltos frequentes e intervalos amplos, como quartas, quintas, sextas ou sétimas, gerando um contorno mais irregular e segmentado. Segundo Ernst Toch (1958, p.78), a melodia pode ser analisada a partir de sua “linha de movimento”, na qual se distinguem graus de continuidade e ruptura definidos principalmente pela sucessão intervalar. Para o autor, melodias que privilegiam movimentos conjuntos tendem a apresentar maior sensação de linearidade, ao passo que a presença de saltos intervalares contribui para a fragmentação do fluxo melódico. A ausência de intervalos amplos recorrentes contribui para a manutenção de um perfil temático estável, diferentemente das demais músicas analisadas até o momento. Além disso, o emprego frequente de tensões dos acordes indica que a linha melódica opera em constante articulação com o campo harmônico, privilegiando notas estruturais superiores (9^a, 11^a, 13^a).

2.7 CÉU DE BRASÍLIA

Além do trabalho de Nicodemo (2009), sobre a canção “Céu de Brasília” destaca-se também a análise desenvolvida por Menezes Júnior (2016). Em sua tese, o autor examina a obra no contexto do Clube da Esquina, propondo uma leitura detalhada da canção a partir de seus

procedimentos composicionais; o pesquisador identifica elementos recorrentes no estilo musical do grupo, com ênfase em aspectos harmônicos. Entre esses, destacam-se aqui o uso frequente de acordes suspensos – particularmente estruturas do tipo X7sus4 – a incorporação de extensões como 9ª e 11ª e a flexibilização das relações funcionais no interior da tonalidade. Tais procedimentos indicam um afastamento em relação ao modelo tonal mais difundido, configurando uma prática harmônica que pode ser compreendida como uma tonalidade expandida³¹, na qual as funções tradicionais são reconfiguradas ou atenuadas.

2.7.1 GRAVAÇÕES

A canção “Céu de Brasília”, encontra-se registrada em quatro diferentes momentos da discografia de Horta. A primeira versão aparece no álbum *Terra dos Pássaros*, lançado em 1979. Posteriormente, a canção é registrada no álbum *Flávio Venturini e Toninho Horta ao Vivo*, lançado em 1989, o que indica a inserção da obra no repertório apresentado em performances públicas no período. Outra gravação da canção encontra-se no álbum *Durango Kid I*, lançado em 1993; nesse disco, a composição volta a integrar um contexto de gravação em estúdio. Mais recentemente, “Céu de Brasília” aparece no álbum *Belo Horizonte*, lançado em 2017. A presença da canção nesse disco indica a continuidade de sua documentação fonográfica em um período posterior da atividade de Horta.

- Disco 2 (Independente/ DubasWEA, 1979/1980) – *Terra dos Pássaros*
- Disco 6 (Dubas Musica, 1997) – *Flávio Venturini e Toninho Horta ao vivo*
- Disco 9 (B&W Records, 1993) – *Durango Kid I*
- Disco 28 (Adventure Music, 2017) – *Belo Horizonte*

Além das gravações realizadas pelo próprio compositor, a canção também foi registrada por outros intérpretes. Entre esses registros encontram-se versões realizadas por Simone no álbum *Face A Face* de 1977, Wagner Tiso e Zé Renato no disco *Memorial* (2002) e por Hamilton de Holanda em *Música das nuvens e do chão* (2004), cujas gravações indicam a circulação da obra em diferentes contextos interpretativos. Esses registros ampliam a documentação fonográfica da canção para além da discografia de Toninho Horta.

³¹ Tonalidade expandida é um conceito harmônico que amplia os limites da tonalidade tradicional (maior/menor), permitindo mais liberdade, cromatismo e modulações frequentes, sem perder totalmente o sentido de um centro tonal. Ela utiliza acordes de empréstimo, dominantes secundários/estendidos e tonalidade flutuante para enriquecer a harmonia.

2.7.2 ESTRUTURA FORMAL

Assim como ocorre em “Falso Inglês”, a estrutura formal de “Céu de Brasília” apresenta diferenças entre o fonograma analisado por Nicodemo (2009) e a versão publicada no *songbook*. Essas distinções dizem respeito à organização das seções da canção e à extensão de determinados trechos. Na gravação presente no álbum Terra dos Pássaros (1979), utilizada como referência por Nicodemo, a faixa apresenta aproximadamente seis minutos e cinquenta segundos de duração, configurando-se como a peça mais extensa do disco. Essa duração está associada à presença de seções instrumentais mais longas, especialmente trechos destinados a solos de guitarra e a passagens de caráter instrumental presentes no arranjo. Na versão apresentada no *songbook*, a organização formal da canção aparece de maneira mais reduzida. A estrutura é dividida em três seções principais: parte A, parte B e interlúdio. A parte A já se inicia com a entrada do canto, seguida pela parte B, que conduz ao interlúdio instrumental. Além dessa disposição, o *songbook* indica uma repetição estrutural por meio da marcação *Sal Coda*. Nesse caso, o sinal de *Segno* (S) encontra-se localizado na parte B, orientando o retorno a esse ponto após a primeira passagem pelo interlúdio, seguindo posteriormente para a indicação de *Coda*, que conduz à seção final instrumental.

Versão do *songbook*:

- Parte A: compassos 1 ao 19
- Parte B: compassos 20 ao 39
- Interlúdio: compassos 40 ao 45
- Do S ao Coda: compassos 29 ao 37
- Final: compassos 46 ao 52

Forma:	A	B	Interlúdio	Final
Número de	19	20	6	7
Compassos:				

Versão do disco "Terra dos Pássaros", analisada por Nicodemo (2009):

- Introdução: compassos 1 a 18
- A: compassos 19 a 28
- A: compassos 29 a 38

- B: compassos 39 a 46
- C: compassos 47 a 57
- A': compassos 58 a 63
- C: compassos 64 a 74
- Coda: compassos 75 a 88

Forma:	Intro	A	A	B	C	A'	C	Coda
Número de Compassos:	26	10	10	8	11	6	11	22

2.7.3 HARMONIA

Em sua análise, Nicodemo (2009, p. 63) destaca que a harmonia de “Céu de Brasília” está diretamente relacionada ao uso de *scordatura* no violão, recurso pelo qual Toninho Horta altera a afinação padrão do instrumento, rebaixando a segunda corda (si) para sol sustenido. Essa configuração, associada ao uso recorrente da corda mi solta, resulta em acordes com maior densidade sonora, frequentemente compostos por seis vozes e contendo intervalos de segunda e, em alguns casos, *clusters*.

Figura 45 - Representação em partitura das afinações; tradicional e usada por Horta na música "Céu de Brasília"



Menezes Júnior, Carlos Roberto Ferreira (2016, p.430)

Embora a canção esteja centrada na tonalidade de Mi maior e apresente predominância de acordes diatônicos, há ocorrências pontuais de acordes não-diatônicos que desempenham funções específicas no discurso harmônico. Na introdução e na Coda destacam-se acordes provenientes de empréstimo modal, dominantes secundárias e cadências de engano. Na parte A, observa-se o uso de dominantes substitutas (subV7) e encadeamentos que preparam metas

tonais secundárias, enquanto na parte C aparece um acorde cromático (Gm6) inserido entre acordes diatônicos, funcionando como elemento de conexão. Esses procedimentos indicam uma ampliação das relações funcionais da tonalidade, em que recursos como cromatismo, substituições e extensões harmônicas contribuem para a construção de um discurso que, embora ancorado no sistema tonal, apresenta maior flexibilidade em sua organização.

Dos acordes não diatônicos que aparecem na canção, quase todos são dominantes, as únicas exceções são: o Am6/C (IVm6/3º no baixo), presente no compasso 6, que é um acorde de empréstimo modal de função subdominante; o Gm7(9, 11, 6) (bIIIIm7), presente no compasso 54, que cumpre a função de acorde de aproximação cromática, pois está entre o G#m7 (IIIIm7) e o F#m7 (IIIm7); o Bm7(9) (IIIm7 do IV), que cumpre a função de subdominante secundária, inserido na famosa 430 cadência IIIm7-V7 que prepara e resolve no A7M (IV7M). (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 430)

2.7.4 MELODIA

A canção “Céu de Brasília” caracteriza-se por apresentar ampla extensão melódica, atingindo o intervalo de duas oitavas. Essa configuração implica elevado grau de exigência para a performance vocal, sobretudo em virtude da utilização de notas que não estão inseridas na tétrade dos acordes, bem como da recorrência de saltos intervalares expressivos, tanto ascendentes quanto descendentes, tais como quarta aumentada e quinta justa, chegando a um salto de sétima maior.

Figura 46 - Compasso 35 da música "Céu de Brasília"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.76)

Tanto Nicodemo (2009) quanto Menezes Júnior (2016) destacam a utilização do uso recorrente de tríades arpejadas.

Figura 47 - Compasso 17 da música "Céu de Brasília"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.76)

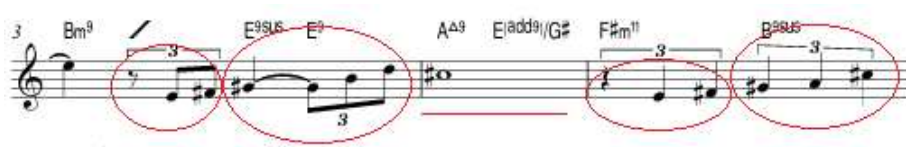
Para Menezes Júnior (2016, p. 416), um aspecto particularmente relevante para a compreensão da melodia de Céu de Brasília é a discussão sobre o papel das camadas texturais e dos contracantos instrumentais. O autor apresenta um trecho da canção como exemplo de contracanto instrumental característico do repertório do Clube da Esquina, no qual linhas melódicas secundárias interagem com a melodia principal e com a progressão harmônica.

Essa observação possui implicações importantes para a análise harmônica. Em muitas situações, os acordes não são percebidos apenas como estruturas verticais isoladas, mas como resultado da interação entre múltiplas linhas melódicas simultâneas. Assim, a harmonia emerge do entrelaçamento de vozes instrumentais e vocais, aproximando-se de uma lógica contrapontística.

A presença de contracantos, tanto vocais quanto instrumentais, e a abertura das melodias principais em duas ou mais vozes são recursos muito explorados pelo Clube da Esquina. São várias as formas de exploração textural detectadas no repertório do grupo. Os contracantos instrumentais utilizados nos arranjos apresentam caráter tanto passivo quanto ativo, sendo que o segundo aparece com maior frequência. Os timbres utilizados na execução desses contracantos são muito diversificados, não apresentando um padrão específico de combinação instrumental.). (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 429)

Na melodia de “Céu de Brasília”, há uma alternância entre notas longas e trechos curtos, onde as notas longas funcionam como pontos de sustentação, enquanto os trechos curtos reativam o movimento e conduzem a linha. Essa relação estabelece um padrão de respiração melódica baseado na alternância entre estabilidade e deslocamento, configurando a melodia como um processo contínuo de retenção e liberação de energia.

Figura 48 - Compasso 3 ao 5 da música "Céu de Brasília"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.76)

2.8 DIANA

2.8.1 GRAVAÇÕES

A canção “Diana” apresenta diversos registros ao longo da discografia de Horta. No conjunto das parcerias entre Horta e Brant registradas em seus álbuns, a canção figura entre as mais recorrentes, configurando-se como a terceira colaboração entre os dois autores com maior número de regravações, atrás de “Manoel, o Audaz” e “Aqui, Oh!”, totalizando seis versões.

O primeiro registro da canção encontra-se no álbum *Terra dos Pássaros*, lançado em 1979. Posteriormente, a composição volta a aparecer no álbum *Durango Kid I*, lançado em 1993. Os álbuns *Durango Kid I* e *Durango Kid II* apresentam o retorno das três parcerias entre Toninho Horta e Fernando Brant originalmente registradas em *Terra dos Pássaros*, “Diana”, “Céu de Brasília” e “Falso Inglês”.

A composição também está presente no álbum *Serenade*, lançado em 1998; posteriormente, a obra é registrada no álbum *Solo ao Vivo*, lançado em 2006, em versão que documenta a performance da canção em contexto ao vivo. A canção volta a aparecer no álbum *Harmonia & Vozes*, lançado em 2010, e mais recentemente no disco *Bons Amigos*, lançado em 2023.

- Disco 2 (Independente/ DubasWEA, 1979/1980) – *Terra dos Pássaros*
- Disco 9 (B&W Records, 1993) – *Durango Kid I*
- Disco 14 (Truspace, 1997) – *Serenade*
- Disco 20 (Minas Records, 2006) – *Solo Ao Vivo*
- Disco 23 (Minas Records, 2010) – *Harmonia & Vozes*
- Disco 30 (Independente, 2023) – *Bons Amigos*

Além das gravações realizadas por Toninho Horta, a canção “Diana”, também foi registrada por outros intérpretes. Entre tais fonogramas encontra-se a gravação realizada pelo grupo vocal *Boca Livre*, lançada no álbum *Boca Livre*, primeiro disco do grupo, lançado em 1979, e revisitada no álbum *20 anos Boca Livre*, em versão ao vivo. O arranjo é estruturado a partir da distribuição das linhas melódicas entre as vozes dos integrantes do grupo, característica recorrente na organização vocal adotada pelo *Boca Livre*. Outro registro da canção foi realizado pela cantora polonesa Dorota Miśkiewicz; nessa gravação, a obra é apresentada em um contexto interpretativo distinto daquele encontrado nas gravações realizadas por Toninho Horta e pelo *Boca Livre*, inserindo a composição em um repertório associado ao circuito internacional.

2.8.2 ESTRUTURA FORMAL

No que se refere à organização formal da canção Diana, observa-se divergência entre as propostas apresentadas no *songbook* de Toninho Horta e na versão de Terra dos Pássaros, analisada por Nicodemo (2009). No *songbook*, a estrutura é apresentada em três partes: Parte A, Parte B e Coda. Nessa perspectiva, não há distinção entre a Coda e o refrão. Por outro lado, Nicodemo (2009) apresenta que no álbum Terra Dos Pássaros há: Introdução, Parte A e Refrão, porém com maior refinamento na identificação das funções formais. A autora ainda destaca que as seções subsequentes, denominadas A' e Refrão', não configuram meras repetições, mas apresentam variações que as diferenciam de suas ocorrências iniciais. Além disso, os cinco compassos finais são compreendidos como uma Coda propriamente dita, assumindo função conclusiva independente.

Versão *songbook*:

- Parte A: compassos 1 a 9
- Parte B: compassos 10 a 22
- Coda: compassos 23 a 30

Forma:	A	B	Coda
Número de Compassos:	9	23	8

Versão do disco "Terra dos Pássaros", analisada por Nicodemo (2009):

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

Forma:	Introdução	A	A	A	A'	R	A'	R	R'	Coda
---------------	------------	---	---	---	----	---	----	---	----	------

Número de Compassos:	8	18	18	18	20	6	20	12	6	5
-----------------------------	---	----	----	----	----	---	----	----	---	---

2.8.3 HARMONIA

Como observado por Nicodemo (2009, p. 69), o compositor faz uso do recurso de *scordatura*, por meio da alteração da afinação padrão do violão, rebaixando em um tom tanto a primeira quanto a sexta cordas (mi para ré). Tal procedimento, também empregado na canção “Céu de Brasília”, possibilita a ampliação das possibilidades tímbricas do instrumento, diante o uso das cordas soltas, implicando em uma reconfiguração dos *shapes* dos acordes em função da nova disposição intervalar.

No plano harmônico, a canção Diana organiza-se majoritariamente no âmbito da tonalidade de Ré maior, sendo a maior parte de seus acordes pertencente ao respectivo campo harmônico. Não obstante, identificam-se cinco ocorrências de acordes não diatônicos, os quais desempenham funções específicas no encadeamento tonal.

Ainda segundo Nicodemo (2009, p. 69), o acorde de Am6 apresenta significativa ambiguidade funcional. Por um lado, pode ser interpretado como um quinto grau menor; por outro, admite leitura como D7(9)/A, assumindo, nesse caso, função de dominante secundária com resolução no quarto grau (G7M). Sua ocorrência após o acorde de Em7 (II grau) permite ainda compreendê-lo no contexto de uma cadência de engano, configurada pela progressão IIm7 – Vm6 – IIIIm7 (Em7 – Am6 – F#m7). Conforme Freitas (1995, p. 161), a cadência de engano tradicional caracteriza-se pela resolução evitada no primeiro grau, sendo redirecionada ao sexto grau; entretanto, na presente ocorrência, a resolução se dá no terceiro grau, que igualmente exerce função tônica.

O acorde de Am7 desempenha função de subdominante secundária, conduzindo ao acorde D7sus4, que exerce função de dominante secundária do quarto grau G7M. Na sequência, o encadeamento D7sus4 – D7 configura um processo cadencial em que o acorde suspenso assume caráter subdominante (cf. Freitas, 1995, p. 69), resolvendo sua quarta na terça do acorde subsequente. Tal movimento constitui um mecanismo de preparação de meta secundária, direcionando-se ao acorde de G7M.

O acorde Bb7M, classificado como VIb, origina-se de empréstimo modal proveniente do campo harmônico da tonalidade menor e exerce função subdominante. Sua resolução ocorre

por movimento cromático descendente em direção ao acorde A7sus4 (V grau). Vale ressaltar que essa é a única diferença nos encadeamentos de acordes da parte A, para parte B.

Figura 49 - Compassos 1 ao 3 da música "Diana"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.78)

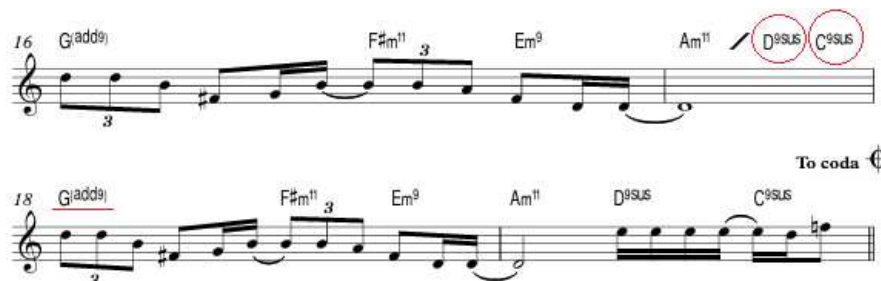
Figura 50 - Compassos 10 a 12 da música "Diana"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.78)

Por sua vez, o acorde C7sus4, correspondente ao VIIb, também deriva de empréstimo modal do campo harmônico menor natural e desempenha função subdominante. Precedido pelo acorde D7sus4, estabelece um movimento paralelo descendente por grau conjunto, resolvendo-se por intervalo de quarta justa inferior no acorde Gadd9.

Figura 51 - Compassos 16 a 19 da música "Diana"

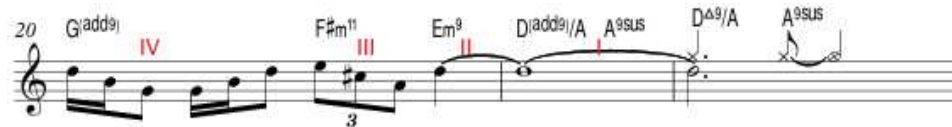


Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.78)

Destaca-se, ainda, a recorrência da progressão IV – III – II – I, que articula funções de subdominante e tônica (S – T – S – T) em movimento descendente conjunto. Tal configuração evita a mediação do quinto grau, atenuando a polarização característica da relação dominante–

tônica. Por fim, observa-se o uso recorrente da décima primeira sobre os acordes de terceiro e segundo grau.

Figura 52 - Compassos 20 a 22 da música "Diana"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.78)

2.8.4 MELODIA

A melodia de “Diana” é praticamente toda composta sobre a escala de Ré Maior. Há apenas uma nota que não pertencem a essa escala: trata-se do sol sustenido, no último acorde, que enfatiza a tensão de decima primeira aumentada, assim como em “Travessia” de Milton Nascimento e Fernando Brant.

Figura 53 - Compassos 29 e 30 da música "Diana"



Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.79)

Figura 54 - Compassos 65 ao 69 da música "Travessia"



Lopes, Wilson. *Songbook Milton Nascimento* (2015, p. 238)

Em “Diana” as frases melódicas terminam ora em notas pertencentes a téttrade dos acordes, ora em notas de tensões, como observa Nicodemo (2009, p. 72). No Coda há um movimento melódico com arpejos descendentes e ascendentes das tríades de Sol Maior além da utilização da 7ª, 5ª e 3ª de F#m7 sobre os acordes da cadência Gadd9, F#m7/11 e Em7/11:

Figura 55 - Compasso 20 da música "Diana"

Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.79)

No primeiro acorde da seção B, observa-se um elemento que o distingue do encadeamento apresentado na seção A, conforme discutido na análise harmônica de *Diana*: a presença da nota Lá na melodia, a qual explicita a sétima maior do acorde no plano melódico. Ressalta-se que, na seção A, essa mesma nota também está presente na melodia; contudo, nesse contexto, encontra-se apoiada sobre o acorde de D7M, configurando a quinta do acorde.

Figura 56- Compasso 1 da música "Diana"

Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.79)

Figura 57 - Compassos 10 da música "Diana"

Horta, Toninho. *Songbook 108 Partituras* (2017, p.79)

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises desenvolvidas ao longo deste trabalho permitiram examinar os elementos técnico-musicais presentes nas sete composições de Toninho Horta e Fernando Brant. A partir desse recorte, foram identificados procedimentos recorrentes no tratamento da harmonia, da

melodia, do ritmo e da relação entre música e letra, possibilitando a delimitação de aspectos estruturais que caracterizam a produção da dupla.

No plano musical, as análises realizadas evidenciam diferentes níveis de elaboração harmônica nas composições de Toninho Horta e Fernando Brant, permitindo identificar procedimentos recorrentes e particularidades em cada obra. Em “Aqui, Oh!”, a organização harmônica é construída a partir da ampliação do campo tonal por meio de acordes dissonantes, empréstimos modais, dominantes secundárias e encadeamentos que extrapolam relações diatônicas convencionais. Observa-se ainda a utilização de procedimentos associados à progressão Backdoor (IVm – $\flat$ VII7 – I), acordes suspensos com nona adicionada e acordes de função híbrida, nos quais elementos de subdominante e dominante coexistem simultaneamente. Em “Caso Antigo”, a estrutura harmônica apresenta modulações temporárias, acordes de empréstimo modal, dominantes secundárias e movimentos cromáticos entre regiões tonais distintas. A condução harmônica ocorre por encadeamentos que ampliam continuamente o plano tonal, configurando uma organização baseada na expansão das funções tonais tradicionais. Já “Durango Kid”, a harmonia apresenta menor incidência de modulações e acordes externos ao campo harmônico onde predominam acordes diatônicos, com utilização pontual de tensões e inversões, mantendo estabilidade tonal ao longo da composição e a organização harmônica atua principalmente como suporte para a construção melódica, que permanece integralmente diatônica. “Manoel, o Audaz”, observa-se uma estrutura harmônica permanece integralmente inserida na tonalidade de Mi maior. Não foram identificados acordes de passagem, dominantes secundárias, empréstimos modais ou acordes externos ao campo harmônico e a construção sonora resulta do emprego de inversões, tensões disponíveis e acordes com cordas soltas. A utilização recorrente de acordes como Eadd9 e Aadd9/C# demonstra a preferência pela substituição de tétrades convencionais por formações que incorporam extensões sem alterar a função harmônica dos acordes. Em “Falso Inglês”, a referência tonal principal é Ré maior, sem modulações estruturais, entretanto a harmonia apresenta procedimentos de expansão tonal, cromatismo estrutural e acordes de empréstimo modal. Foram identificados acordes diminutos atuando como dominantes de acordes menores, acordes de passagem cromática, acordes suspensos e acordes com extensões superiores. A comparação entre as músicas analisadas demonstrou ainda a substituição de articulações dominante-tônica por prolongamentos harmônicos obtidos através de adição progressiva de tensões. Em “Céu de Brasília”, a construção harmônica está associada ao uso de *scordatura*, cordas soltas e disposições específicas dos acordes ao violão. A organização do material harmônico evidencia a influência direta da afinação alternativa sobre os *shapes*, inversões e distribuição das tensões,

fazendo com que a configuração sonora dos acordes participe da própria estrutura composicional. “Diana”, observa-se uma organização harmônica baseada predominantemente em progressões diatônicas e estruturas associadas à balada, a composição apresenta menor incidência de modulações, empréstimos modais e expansões tonais, concentrando-se na utilização de inversões, tensões e conduções de vozes como elementos estruturadores do discurso harmônico, e uso da *scordatura* trazendo três cordas afinada numa mesma nota Ré.

De maneira geral, as análises demonstram que as composições estudadas distribuem-se entre dois grupos principais: um formado por obras que apresentam expansão tonal através de empréstimos modais, dominantes secundárias, cromatismos e modulações temporárias, como “Aqui, Oh!”, “Caso Antigo” e “Falso Inglês”; e outro constituído por canções predominantemente diatônicas, como “Manoel, o Audaz”, “Durango Kid” e “Diana”. Em todas as obras, entretanto, a utilização de inversões, acordes com cordas soltas e a organização idiomática do violão configuram procedimentos recorrentes da linguagem composicional de Toninho Horta.

A investigação também indicou que as composições analisadas apresentam relações com aspectos do contexto histórico e cultural de sua produção. Há referências ao cotidiano, deslocamentos geográficos de artistas e elementos associados ao período da ditadura militar tanto nas letras quanto nas escolhas musicais, configurando um campo de articulação entre prática composicional e contexto sociocultural.

Do ponto de vista metodológico, a utilização das partituras do *songbook* como fonte principal permitiu a observação sistemática mais próxima da elaboração das composições em sua gênese, devido ao fato de não contar com a interferência de arranjos instrumentais presentes nos fonogramas. Ao mesmo tempo, a consideração de registros fonográficos e de discussões teóricas contribuiu para a contextualização das análises, sem deslocar o foco do exame técnico-musical.

Diante disso, conclui-se que o conjunto de composições estudado possibilita a identificação de procedimentos recorrentes no processo composicional da parceria entre Toninho Horta e Fernando Brant, evidenciando formas de organização musical e textual que podem ser analisadas de maneira integrada. O trabalho, assim, delimita um campo de investigação que pode ser ampliado em estudos futuros, especialmente no que se refere à análise de outras parcerias e à comparação com diferentes práticas composicionais no âmbito da canção brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Hermínio Carlos de. **A Canção Viver de Amor de Toninho Horta e Ronaldo Bastos**: aspectos composicionais e de performance em um arranjo para trio de oboé, trompa e piano. Dissertação de Mestrado, UFMG, Belo Horizonte, 2005.
- ANDRADE, Rodrigo de. **Torquato Neto**: uma poética da contracultura. Dissertação de Mestrado, UPF, Passo Fundo, 2008.
- BAKER, Ben. **A Cyclic Approach to Harmony in Robert Glasper's Music**. Theory and Practice, v. 44, p. 39-82, 2019.
- BORGES, Márcio e FUSCALDO, Chris. **De Tudo Se Faz Canção**; 50 anos do Clube da Esquina. 1ª Edição. Rio de Janeiro, 2022.
- BORGES, Márcio. **Os Sonhos Não Envelhecem**. 8ª Edição, São Paulo, 2013.
- DINIZ, Sheyla Castro. **"Nuvem Cigana" A Trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB**. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 2012.
- FONSECA, Douglas Martins da Costa. **Concepção Harmônica de Toninho Horta**. Relatório de Iniciação Científica, UNICAMP, Campinas, 1999.
- FERNANDES, Éder David Alves; SILVA, Rafael Ferreira da. **O violão de Toninho Horta no disco "Sem Você"**: Aspectos técnicos de dois takes da canção "Ela é Carioca". Revista Vórtex, v. 1, 2019. <https://doi.org/10.33871/23179937.2019.7.1.2689>
- FREITAS, Sérgio P. R. de. **Teoria da harmonia na música popular**: uma definição das relações entre os acordes na harmonia tonal. Dissertação, UNDESC, Florianópolis, 2002.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). UNICAMP, Campinas, 2010.
- GARCIA, Luiz Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer**: o Clube da Esquina como formação cultural. Dissertação, UFMG, Belo Horizonte, 2000.
- HORTA, Antônio. **108 Partituras**. Belo Horizonte, 2017.
- LARUE, Jan, Guidelines for style analysis. New York, 1970.
- LACERDA, Guilherme José Machado. **Aspectos Estilísticos do Guitarrista Toninho Horta**. Relatório de Iniciação Científica, UNICAMP, Campinas, 2007.
- LOPES, Wilson. **Songbook Milton Nascimento**. Belo Horizonte, 2015.
- LOVISI, Daniel. **Paixão e Fé**: Estudo sobre o processo de significação na canção de Tavinho Moura e Fernando Brant. Artigo, Campinas, 2022. <https://doi.org/10.20396/muspop.v8i00.15776>

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. **Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras**. Teses de Doutorado, USP, São Paulo, 2016.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. **O uso diversificado do acorde com a quarta suspensão (sus4) no repertório do Clube da Esquina nos anos de 1967 a 1979**. Artigo, Campinas, 2017.

MILLARCH, Aramis. **Mineiros**. O Estado do Paraná, Curitiba 13 abr. 1980, p. 27. Disponível em <http://www.millarch.org/artigo/mineiros>

NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70**: resistência política e consumo cultural. In: IV Congresso de la Rama latino-americana del IASPM, Cidade do México, abril de 2002.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. **Recriaturas de Cyro Pereira**: arranjo e interpoética na música popular. Tese de Doutorado, UNICAMP, Campinas, 2011.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (orgs.). **A MPB em discussão**: entrevistas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

NICODEMO, Thais Lima. **Terra dos pássaros**: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 2009.

REIS, Liana Maria. **Mineiridade**: identidade regional e ideologia. Cadernos de História, Belo Horizonte, v. 9, n. 11, p. 89-97, 1 sem. 2007.

ROHRMEIER, Martin. **The syntax of jazz harmony**: Diatonic tonality, phrase structure, and form. Music Theory and Analysis (MTA), v. 7, n. 1, p. 1-63, 2020. <https://doi.org/10.11116/MTA.7.1.1>

SILVA, Diego José da Silva. **Rearmonização criativa a partir do estilo de Toninho Horta**. Monografia, UFU, Uberlândia, 2019.

SILVA, Samuel da. **O violão acompanhador**: os arranjos do disco Afro-Sambas de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso. Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio De Janeiro, 2014.

TOCH, Ernst. **The Shaping forces in Music**: An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint, and Form. New York: Dover, 1977. TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. Editora Escuta, 2007.

TATIT, Luiz. **A arte de compor canções**. Revista USP, n. 111, p. 11-20, 2016. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i111p11-20>

TATIT, Luiz. **Semiótica da Canção**: Melodia e letra. 1ª Edição, São Paulo, 1994.

VILARA, Paulo. **Palavras Musicais**: Letras, processos de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros: Fernando Brant, Márcio Borges, Murilo Antunes e Chico Amaral. Belo Horizonte, 2006.

Links

AMARAL, Chico e VILARA Paulo. **Toninho Horta: talento único, reconhecido e aplaudido em todo o mundo**. Tantas-Folhas: Partenon Cultural da Palavra, Disponível em: <https://tantasfolhas.com/toninho-horta/> 29 de janeiro, 2021.

AMPLIFICA. **A História da música Manoel o Audaz**. Youtube, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iu-haQTeTIY&t=196s> 04 de Novembro de 2022. Acesso em: 20 out. 2025

BRANT, Moacyr. Fernando Brant: **70 Anos de nascimento**; uma obra eterna. Entrevista concedida a Eduardo Tristão Girão. Belo Horizonte. Outubro. 2016. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/5720/fernando-brant-70-anos-de-nascimento-uma-obra-eterna>. Acesso em: 21. out. 2025.

HORTA, Toninho. **Caso Antigo**: Contexto . O jeito de tocar Toninho Horta. THACAH, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: https://hotmart.com/pt-BR/club/a-musica-audaz/products/1640126/content/K4kYqE9y7Y?access_source=hub_purchase_product_card. Acesso em: 15 mar. 2025.

MILLARCH, Aramis. Mineiros. O Estado do Paraná, Curitiba 13 abr. 1980, p. 27. Disponível em <http://www.millarch.org/artigo/mineiros> Acesso em: 15 mar. 2025.

REDE MINAS. **Fernando Brant sobre uma nova etapa na sua carreira**: o canto. YouTube, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nABFTYmKz6Q> 21 de Outubro de 2021. Acesso em: 12 ago. 2025.

SÁ, Gabriel de. **Coesão poética e liberdade de criação são a alma do 'Clube da Esquina'**. Estado de Minas, Belo Horizonte, 09 mar. 2022. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/03/09/interna_cultura,1351107/coesao-poetica-e-liberdade-de-criacao-sao-a-alma-do-clube-da-esquina.shtml>. Acesso em: 04 ago. 2025.

SÁ, Gabriel de. **Milagre dos Peixes 50 anos**. Estado de Minas, Belo Horizonte, 06 jul. 2023. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/06/07/interna_cultura,1504017/ruy-guerra-fala-de-sua-cancao-com-milton-nascimento-mutilada-pela-censura.shtml#google_vignette Acesso em: 18 set. 2025.

VEREDA LITERARIA. **Compositor e poeta Fernando Brant**. YouTube, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgvFq8YlGlw> 05 de Novembro de 2019. Acesso em: 19 set. 2025.

Discos

Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta. Beto Guedes, Danilo Caymmi,

Novelli, Toninho Horta (“Os quatro no banheiro”). EMI Odeon, 1973.

Durango Kid 1. Big World Music 1993

Milton Nascimento. Milton. EMI Odeon, 1970.

Milton Nascimento. EMI Odeon, 1969

Toninho Horta. Terra dos pássaros. EMI Odeon, 1979.

Toninho Horta. EMI Odeon 1980