UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

RAPHAEL GOMES DA SILVA VAZ

A CONCEPÇÃO HARMÔNICA DE TONINHO HORTA NA COMPOSIÇÃO “VENTO”

Goiânia
2019

RAPHAEL GOMES DA SILVA VAZ

A CONCEPÇÃO HARMÔNICA DE TONINHO HORTA NA COMPOSIÇÃO "VENTO"

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música – Licenciatura, Ensino do Instrumento Musical – Guitarra Elétrica, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Ms. Fabiano da Silva Chagas

Goiânia
2019

RAPHAEL GOMES DA SILVA VAZ

A CONCEPÇÃO HARMÔNICA DE TONINHO HORTA NA COMPOSIÇÃO "VENTO"

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música-Licenciatura, Habilitação em Ensino do Instrumento Musical – Guitarra Elétrica da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Licenciado em Música, aprovado em 02 de julho de 2019, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Ms. Fabiano da Silva Chagas - UFG
Presidente da Banca

Prof. Dr. Everson Ribeiro Bastos - UFG

Prof. Ms. João Fernandes da Silva Neto - UFG

RESUMO

Toninho Horta apresenta, em sua música, vastas possibilidades em termos de harmonia. Para isso, desenvolveu uma maneira não convencional de tocar seus instrumentos – o violão e a guitarra –, através de aspectos inovadores como: maiores aberturas entre as notas do acorde, pestanas com os dedos 1, 2 e 4, acordes com cordas soltas e acordes com maior número de vozes. Além disso, Horta veio a sofisticar a sonoridade de seus acordes testando diferentes configurações e acrescentando tensões disponíveis à sua maneira, criando sua particularidade sonora. Tudo isso colaborou para o seu reconhecimento, permitindo que, a partir do final dos anos 60 e início dos anos 70, acompanhasse diversos artistas e integrasse, juntamente com Milton Nascimento, o movimento musical mineiro "Clube da Esquina". Seus primeiros discos solo – "Terra dos Pássaros" e "Toninho Horta" – são reflexo da busca por uma nova sonoridade e marcam o momento em que se desenvolve como artista solo.
Este trabalho consiste na transcrição musical da composição "Vento" para o pentagrama, com a análise de sua tonalidade, de sua forma, de sua progressão de acordes – com seus tipos, funções e configurações – e da intervenção do seu vocalize; com isso, a constatação e a demonstração dos aspectos inicialmente citados, bem como a verificação de tensões disponíveis aos acordes (pela tonalidade ou por compatibilidade), inversões e substituições harmônicas (re-harmonização), que contribuem para a sonoridade dos acordes que compõem a progressão harmônica da música de Toninho Horta.

Palavras-Chave: harmonia, música instrumental, *chord-melody*, guitarra, Clube da Esquina, jazz, música brasileira.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – "Terra dos Pássaros" 14
Figura 2 – "Toninho Horta" 14
Figura 3 – Partitura – Página 1 24
Figura 4 – Partitura – Página 2 25
Figura 5 – Partitura – Página 3 26
Figura 6 – Partitura – Página 4 27
Figura 7 – Partitura – Página 5 28
Figura 8 – *Overdub* – compasso 35 29
Figura 9 – Da anacruse ao 4º compasso 31
Figura 10 – Do 5º ao9º compasso 31
Figura 11 – Do 10º ao 18º compasso 32
Figura 12 – Do 19º ao 22º compasso 33
Figura 13 – Do 23º ao 26º compasso 34
Figura 14 – Do 27º ao 30º compasso 35
Figura 15 – Do 31º ao 34º compasso 35
Figura 16 – 35º e 36º compassos 36
Figura 17 – Acordes de seis vozes 37
Figura 18 – Acordes de cinco vozes 37
Figura 19 – Acordes de quatro vozes 38
Figura 20 – Acordes de três vozes 38

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Campos Harmônicos Menores 19
Tabela 2 – Funções Harmônicas..... 21

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 7
2. PROJEÇÃO DA CARREIRA DE TONINHO HORTA 11
3. PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DA PEÇA ANALISADA 15
4. ANÁLISE MUSICAL 17
4.1. Metodologia para transcrição 17
4.2. Linguagem Harmônica 19
4.3. Forma e estruturação 23
4.4. Partitura 24
4.5. Progressão harmônica 30
4.6. Configurações dos acordes 37
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 39
REFERÊNCIAS 42

1. INTRODUÇÃO

Ao refletir, à luz da escrita musical, sobre melodia e harmonia fixadas sob estruturas rítmicas, subentendem-se, respectivamente, os aspectos horizontal e vertical dos sons. É comum aos *standards*[1]brasileiros ou estrangeiros, por exemplo, a escrita da melodia da peça aliada às cifras dos acordes, com a ocorrência dos últimos no devido alinhamento em relação à melodia; nesses casos, o elemento harmônico é mais subjetivo, permitindo ao intérprete ir além da cifra, haja vista que os acordes estão propensos a admitir acréscimos ou até serem substituídos. Faria (2010, p. 86) afirma que "acrescentando os outros acordes da mesma função aos acordes básicos, ou até mesmo substituindo-os, conseguimos um enriquecimento da harmonia." A compreensão das possibilidades harmônicas, melódicas e rítmicas presentes na guitarra elétrica e no violão é o ponto de partida para a relevância do conteúdo deste trabalho.

O processo de harmonização consiste na aplicação da harmonia a partir de uma melodia fonte (BOLLOS; COSTA, 2017). Essa prática se faz relevante em diversos gêneros da música popular em instrumentos harmônicos e permite que o instrumentista possa, além de tocar a melodia, ampliar a sonoridade com acordes e ritmo, simultaneamente. "A partir das possibilidades melódicas e harmônicas que a guitarra oferece, popularizou-se no ramo do jazz um termo específico para um determinado tipo de execução idiomática neste instrumento (MONGIOVI, 2013, p. 13)." Este termo ficou conhecido como *chord-melody*[2]. Esta prática é comum ao repertório da música brasileira e coloca o instrumentista em caráter solo (sem acompanhamento). Essa forma de interpretação musical se faz presente na obra de Toninho Horta, sobretudo na peça analisada neste trabalho – ocorre, parcialmente[3], em todas as seções da peça.

A pertinência da obra de Horta motiva a análise de suas músicas, tanto para a compreensão e aprendizagem da funcionalidade da guitarra e do violão na música instrumental brasileira quanto para a contribuição didática no que diz respeito ao ensino desses instrumentos. Entretanto, como mencionado em parágrafo anterior, no que se refere à

---

[1] "[...] Canção popular já consagrada e familiar ao público [...]. [...] Canção que ao longo do tempo veio a fazer parte do repertório padrão (em inglês, standard) [...]." (BEZERRA, 2001)

[2] Técnica em que o guitarrista ou violonista executa, simultaneamente, a melodia, a harmonia e o ritmo. Como exemplos dessa prática, podemos citar Joe Pass, que aplica essa técnica ao jazz, e Nelson Faria, que aplica à música brasileira. Joe Pass: https://www.youtube.com/watch?v=aWa6aChSf1w; Nelson Faria: https://www.youtube.com/watch?v=Fm5nORvVucM. Acessos em 13 jul. 2019.

[3] O *chord-melody* não ocorre em toda a peça, já que em alguns momentos a guitarra assume o acompanhamento.

harmonia, a escrita para a música popular se comporta, em alguns casos, de maneira subjetiva, contemplando uma gama de possibilidades ao intérprete; dessa forma, interpretações inéditas se tornam comuns a cada performance musical. Nesse contexto, a percepção musical através da audição fonográfica se torna complexa, devido ao fato de que, possivelmente, a gravação de determinada música seja única, com interpretações diferentes a cada apresentação ao vivo (POLO, 2014, p. 13). A transcrição[4] para a notação referencial (pentagrama) pode ser densa, dependendo do áudio, da quantidade de efeitos usados no instrumento a ser transcrito, da quantidade de instrumentos usados na gravação, da mixagem, tendo em vista que tudo isso pode "ofuscar" a sonoridade do instrumento alvo, dificultando a audição e, consequentemente, a escrita; esses fatores justificam a escolha da música analisada.

Considerando o elemento musical que norteia esta pesquisa – a harmonia –, são contempladas a transcrição e a análise musical (à luz da harmonia funcional) da música "Vento" (HORTA, 1980). Audições da gravação de 1980 e análises de alguns vídeos com performances ao vivo para apoio (mencionados na página 17) resultaram na obtenção dos dados – partitura com cifra, linguagem harmônica, forma e estruturação, progressão harmônica e configurações dos acordes –, que serão apresentados no capítulo 4. É importante mencionar aqui a presença da voz como instrumento na peça, representada no item referente à progressão harmônica (4.5) como vocalize; embora intrincada e não destacada como subtítulo, a voz representa o material melódico, que ora reforça as notas melódicas[5] do *chord-melody*, ora estabelece alguma tensão, considerando a escolha harmônica do autor.

O reconhecimento do trabalho de Toninho Horta, tanto em estúdio quanto em apresentações ao vivo, se faz presente nacionalmente e internacionalmente. Este trabalho visa contribuir com o cenário acadêmico de transcrição e análise, permitindo o aprendizado e a reflexão através de peças musicais ricas em detalhes.

Transcrições de obras musicais são de fundamental importância no meio acadêmico, para a realização estudos e análises. No contexto da música popular instrumental, é necessário desenvolver a análise harmônica de determinada música para poder constatar e apresentar o "caminho" (escolha) harmônico optado pelo compositor em relação à melodia principal, haja vista que este caminho pode ser variável, podendo haver mais de uma opção, processo este, conhecido por re-harmonização. Nesse mesmo âmbito de raciocínio, destacam-se as tensões disponíveis aos acordes ou extensões dos acordes que, se agregadas aos mesmos, podem gerar

[4] "O processo de modificação do meio fônico original de uma determinada composição [...] ou [...] o registro, em notação musical, de obras ouvidas em discos ou em apresentações ao vivo." (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 21).
[5] Também conhecidas pelos harmonizadores, sobretudo guitarristas e violonistas, como "notas da ponta", são as notas da melodia principal da música, presentes na parte mais aguda dos acordes.

diferentes sonoridades ou diferentes “texturas”. Re-harmonização com uso de extensões dos acordes são características notórias da execução guitarrística e violonística de Toninho Horta (POLO, 2014, p. 14). Sua sonoridade harmônica também se dá devido a sua maneira pouco convencional de tocar, com aberturas maiores do que as convencionais, acordes com cordas soltas, acordes com cinco e seis vozes, pestana com os dedos 1 (indicador), 2 (médio) e 4 (mínimo), entre outras características (NICODEMO, 2009, p. 129-132). É possível perceber esses elementos através de comentários de Horta:

> Eu ampliei o meu conhecimento musical em termos de desenvolvimento, dessa parte mecânica do violão assim: experimentando as inversões. E como artifício também para a gente conseguir uma sonoridade maior do violão, eu utilizo muita corda solta, para dar uma amplitude maior, como se fosse um teclado, ou como se fosse uma orquestra. E faço arpejos também, que já é uma influência da área erudita, então utilizo arpejos ascendentes e descendentes. E pela minha influência também pop, que aconteceu nos anos 70 e a bossa nova dos anos 60, que me pegou na veia, começando a tocar, o ritmo da bossa nova e tudo, eu junto tudo isso quando eu estou tocando. [...] Eu faço umas linhas de baixo, aí faço os arpejos, que parece uma harpa, aí de repente faço as terças, que parecem duas flautas tocando, de repente eu toco como se fosse uma percussão. (ZANON, 2007, 20’:45’’, apud NICODEMO, 2009) [6]

Através de comentários de Aécio Flávio, integrante que participou da banda de seu irmão (Paulinho Horta), constatam-se, de maneira prática, elementos anteriormente citados:

> [...] Toninho é muito musical, uma das pessoas mais musicais que eu já conheci. Ele tem aquela mão comprida, aquele dedão assim, então ele faz aqueles acordes [...] que só ele consegue alcançar, aí virou a harmonia que todo mundo conhece (CAMPOS, 2010, p. 34).

Horta relata que desenvolveu, ao longo do tempo, o trabalho com cordas soltas, o uso particular da mão direita com arpejos e o uso (não convencional) de mais um dedo na mão direita – o dedo mínimo. Esses elementos contribuem para uma sonoridade mais preenchida dos acordes e, com o fato de não usar unha, para uma sonoridade particular[7]. Nicodemo (2009, p. 135-136) acrescenta que Toninho, ao buscar estudo formal na área do violão erudito, foi aconselhado a prosseguir com seu estudo de modo informal devido à sua maneira de tocar; ao prosseguir na perspectiva erudita, sua técnica teria que ser corrigida.

---

[6] ZANON, Fábio. **O Violão em Minas Gerais - Juarez Moreira e Chiquito Braga**. Disponível em: http://vcfz.blogspot.com/. Acesso em: 20 dez. 2016.

[7] Em entrevista ao canal do YouTube “Violão Ibérico”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KcfuOQTiipM. Acesso em: 05 jun. 2019.

A relevância dos dados coletados sobre a concepção harmônica do músico para uso futuro em instituições, acadêmicas ou não, voltadas ao ensino da guitarra e do violão se faz pertinente e justifica este projeto, podendo abrir campos de discussão e estudo acerca do uso de formas convencionais e não convencionais na prática instrumental, visando ampliar novos resultados.

2. PROJEÇÃO DA CARREIRA DE TONINHO HORTA

Antônio Maurício Horta de Melo, ou Toninho Horta, se projetou na indústria fonográfica a partir da década de 70. Em 1972, desenvolveu seu trabalho em estúdio, com a gravação do disco *Clube da Esquina* (NASCIMENTO; BORGES, 1972), ao lado de grandes nomes da composição mineira: Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Novelli, Wagner Tiso. Mais tarde, essa parceria se tornaria um movimento musical de compositores, utilizando o mesmo nome. Em 1973, juntamente com alguns membros do movimento em questão, Toninho participara como membro principal do disco *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta* (GUEDES; CAYMMI; NOVELLI; HORTA, 1973). Passa a ser bastante requisitado por vários artistas engajados com as gravadoras.[8] Além desses importantes registros, vale citar que Horta acompanhou, em gravações, uma série de artistas importantes neste período, como Elis Regina, João Bosco, Edu Lobo, Airto Moreira, Flora Purim, Nana Caymmi, Gal Costa, Simone, Sérgio Mendes, Milton Nascimento, entre outros; se destacava também como compositor e teve suas músicas gravadas por Nana Caymmi, Paulo Moura, Simone, MPB4, Sueli Costa e Milton Nascimento. (NICODEMO, 2009)

Em paralelo aos trabalhos desenvolvidos durante a década de 70, seu primeiro disco solo foi composto (com início das gravações em 1976), porém só foi lançado em 1980 – *Terra dos Pássaros* (HORTA, 1980). Isso foi possível através de seu primeiro contato com os EUA, para gravações com a cantora Flora Purim e o baterista Airto Moreira no estúdio "Village Recorder", em Los Angeles (California) e também com o cantor Milton Nascimento, que se preparava para gravar o disco "Milton" no estúdio "Shangri-la"[9] (Malibu – California), para a *A&M Records*. Horta comenta: "Um pagou a passagem, outro pagou o cachê e eu fui. Eu me lembro que na época eu ganhei US$ 5 mil, recebi até antes das gravações começarem." (CAMPOS, 2010, p. 75). As gravações com Milton acabaram antes do previsto, logo, havia ainda alguns dias de estadia e os músicos estavam disponíveis. Com isso, se deram os primeiros registros do disco "Terra dos Pássaros" (CAMPOS, 2010, p. 76). O disco demorou a ser lançado em consequência de problemas enfrentados por Toninho, a partir de 1976. As gravadoras tinham receio em apostar em um disco que fugia aos padrões comerciais das produções da época.

---

[8] HORTA, Toninho. **Biografia Completa**. Disponível em: http://www.toninhohorta.com.br/pt/vida/biografia-completa. Acesso em 20 dez. 2016.

[9] Estúdio da banda que acompanhava o cantor Bob Dylan, situado em Malibu – Califórnia.

> Percorri as gravadoras todas de novo, pra ver se alguém se interessaria em lançar. Não só não quiseram como nenhuma sequer deu retorno. As gravadoras queriam trabalhar com uma música descartável, comercial, e os modismos todos, como o sertanejo, o pagode, o pop rock. Desde os anos 1980 isso começou a acontecer. O selo[10] foi criado por causa disso: ninguém quer, então eu quero. (CAMPOS, 2010, p. 160)
>
> Demorei muito tempo para acabar as gravações, pois não tinha dinheiro para isso na época. Aos poucos, toda vez que entrava um dinheiro, eu gravava alguma coisa. Como era meu primeiro disco, um sonho que tinha, gravei com muito carinho, queria que tivesse orquestra e tudo (...). Então, quando pintou o dinheiro dos direitos autorais do *Earth Wind and Fire*[11], que gravou uma música minha, em vez de comprar uma casa, investi tudo na gravação do disco. Gravei com orquestra como eu sonhava. (GOMES & CARRILHO, 2007, p. 22 e 23 apud NICODEMO, 2009)

Embora os impasses para o lançamento de seu primeiro disco, Toninho conquistava seu espaço e reconhecimento. A interpretação de Nana Caymmi na novela "Pecado Capital", de 1975, da Rede Globo, a realização disco "Minas", de 1975, de Milton Nascimento e a gravação da banda "*Earth Wind and Fire*" da música "Brazilian Rhyme" (em 1977) fazem referência à mesma canção composta por Horta – a "Beijo Partido" – e são exemplos notórios de sua projeção na mídia (CAMPOS, 2010, p. 75, 80 e 81).

É importante acrescentar que a indústria fonográfica passava por transformações relevantes. Durante a década de 70, as gravadoras investiram em "artistas de marketing", produzidos e promovidos por elas mesmas, e também em "artistas de catálogo" (provenientes da MPB), cuja receita era garantida (DIAS, 2000). Embora houvesse crescimento nas produções independentes, devido ao avanço tecnológico no campo das gravações (promovendo melhora na qualidade das produções), artistas independentes, ou mesmo artistas ligados a pequenas empresas (conhecidas por selos), encontravam dificuldades com a divulgação e a distribuição de seu material; e como forma de controle de mercado através de um maior alcance de gêneros musicais específicos, visando o êxito na vendagem do material fonográfico, e estratégia para testar novos produtos, as gravadoras começaram a se encarregarem da reprodução, divulgação e distribuição dessas produções a partir da década de 80. "As gravadoras passaram a investir na diversidade de gêneros específicos, como MPB, música regional, música sertaneja, rock, samba, música romântica, como uma estratégia para controlar as imprevisibilidades do mercado, garantindo o alcance e o sucesso de venda de seus produtos." (DIAS, 2000). Dias (2000) acrescenta:

---

[10] "Vale destacar que, muitas vezes, o surgimento selos ocorre devido à iniciativa do próprio artista que pretende viabilizar seu trabalho, tornando-se um procedimento comum no mercado fonográfico (DIAS, 2000, p. 134)". "Nestas circunstâncias, Toninho Horta criou três selos: "Terra dos Pássaros" (1984), "Aqui oh Records" (1997) e "Minas Records" (2000)." (NICODEMO, 2009, p. 51)

[11] Grupo estadunidense que gravou trecho da música "Beijo Partido", de Toninho Horta.

> A complementaridade pode, então, ser vista das seguintes perspectivas: a indie, ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas majors, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da busca de oportunidades, acaba por testar produtos, mesmo que num espaço restrito, permitindo à major realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes[12].

Horta é um dos artistas a participar de um período de aproximação entre as grandes gravadoras e a produção independente – a primeira parceria nesse formato, segundo ele (CAMPOS, 2010, p. 81) – durante o final da década de 70 e o início da de 80.

Devido ao sucesso da música "Beijo Partido" em vários âmbitos, a gravadora EMI Odeon demonstra interesse em trabalhar com Toninho. Em 1979, estabeleceu um contrato para o lançamento de um novo disco, que viria a ser o seu segundo disco autoral – "Toninho Horta" (HORTA, 1980). A condição de Horta para esse novo disco era o lançamento do "Terra dos Pássaros", que já estava pronto, e assim foi feito (CAMPOS, 2010, p. 81). Embora o lançamento estivesse marcado para acontecer em dezembro do mesmo ano uma enchente atingiu a fábrica da gravadora, situada em São Bernardo do Campo (SP), e danificou os discos, de modo que o *Terra dos Pássaros* e o *Toninho Horta* foram lançados no mesmo ano; um após o carnaval e o outro na metade do ano de 1980.[13]

Embora sejam os primeiros discos, têm importância significativa na carreira de Horta, sobretudo pela relevância de suas músicas, pois são referenciais de sua trajetória, gravadas por muitos artistas e regravadas pelo mesmo em discos posteriores. Ele comenta:

> Junto com a "Terra dos pássaros", ele fecha um ciclo. São músicas compostas dos anos 70 até 1980. Tem dez anos de composição ali. Vários músicos participam, muita gente do Clube da Esquina, como o Lô, cantando comigo "Manuel, o audaz", Wagner Tiso, que fez o arranjo do "Bons amigos", Robertinho, que gravou "Clube da Esquina", Luiz Alves, Nivaldo Ornelas, que levei da época do bar Berimbau. São dois discos em que está registrado um repertório de músicas com os parceiros do Clube, o Ronaldo, o Fernando. Registrei minhas influências da bossa nova, os arpejos violonísticos da música erudita, um pouco do barroco mineiro que via nas igrejas quando criança, um pouco de James Taylor, Jimi Hendrix. Sempre fui meio atirador, busquei várias praias. Esses dois discos retratam a diversidade musical que eu busco. Tudo tem qualidade, é só saber fazer e ter uma influência boa pra fazer com qualidade.[14]

---

[12] O termo *major* se refere à grandes gravadoras e o termo *indie*, às pequenas gravadoras e pequenos selos. Disponível em: http://www.backstage.com.br/newsite/ed_ant/materias/143/Ticiano_Paludo.pdf. Acesso em 30 nov. 2018.

[13] Informação disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=rB3-duXv4do (19'43''). Acesso em 04 dez. 2018.

[14] Em entrevista ao sítio Museu da Pessoa. Disponível em: http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/depoimento-de-toninho-horta-45535. Acesso em 04 dez. 2018.

O disco *Toninho Horta* apresenta bastante identificação com o anterior e, apesar de desenvolvido em apenas três meses, diferentemente do primeiro que levou três anos, mostra quantidade considerável de músicos; há a participação de instrumentistas de cordas friccionadas, de sopro, de percussão e possui integrantes que participaram do primeiro disco (Robertinho Silva, Lena Horta, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, Jamil Joanes, Raul de Souza e Rubinho), além da participação do renomado guitarrista norte americano Pat Metheny em duas músicas: "Prato Feito" (Toninho Horta) e "Manoel Audaz" (Toninho Horta e Fernando Brant), como grande destaque. O disco ainda conta com dedicatória ao cantor Milton Nascimento, por toda ajuda dada para a realização de seu primeiro disco (NICODEMO, 2009, p. 49). "São discos bem parecidos, com orquestrações, incluí todas as músicas que eu estava compondo nos últimos dez anos" (CAMPOS, 2010, p. 84).

Outro fator importante é que esses dois discos foram um marco que separa sua carreira em duas partes: a primeira parte como artista acompanhador e a segunda como artista solo. Não tardiamente, o reconhecimento internacional, possibilitando trabalhos com grandes nomes do jazz americano (NICODEMO, 2009).

Figura 1 – "Terra dos Pássaros"

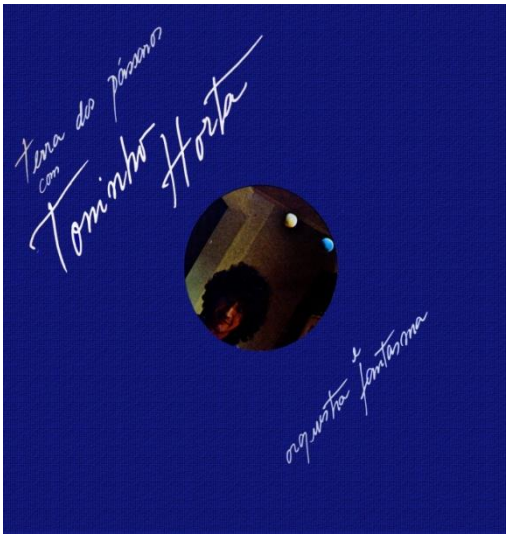


Figura 2 – "Toninho Horta"



3. PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DA PEÇA ANALISADA

A música "Vento" foi composta em 1980, durante as gravações do disco *Toninho Horta*. Ao afinar a guitarra e o violão, Toninho fazia o uso do acorde de Em7(9)(11) (primeiro acorde diagramado no item 4.6, página 37) devido à presença de quatro cordas soltas e duas presas, além da contribuição para o equilíbrio sonoro ao arpejar o acorde ascendentemente e descendentemente, com o polegar da mão direita. O uso frequente desse acorde de maneira arpejada entre as gravações das músicas do disco veio, ocasionalmente, a sugerir uma sequência melódica composta por notas que o representavam – ré, ré, si, ré (primeiras notas da **Introdução** e da Parte **A**, presentes na voz superior da guitarra e no vocalize), ré, si, mi, ré, ré, si, sol, sol, mi, ré. Posteriormente, acrescentou a sequência ré, si, ré sustenido para soar diferente. Com isso, percebeu que poderia "nascer" uma música (HORTA, 2019).

Durante show ocorrido no Teatro do Sesc Paulista em 27 de outubro de 2009, Horta comenta acerca da criação melódica supracitada. "Em 1980 eu estava gravando o disco branco, que tinha o Manuel o Audaz. E todo intervalo que tinha eu pegava a guitarra e ficava fazendo assim, ó – demonstra cantando e dedilhando à guitarra a melodia supracitada. Aí nasceu o Vento".[15]

A cada dia de gravação, nos momentos de preparo para os *takes*, Toninho desenvolvia a melodia, geralmente, cantando. O artista afirma que nos primeiros dias de gravação a "ideia" melódica já havia sido criada, embora a gravação da música tenha ocorrido de dois a três meses depois. (HORTA, 2019)

> Eu tocava a melodia sem ritmo, *ad libitum*[16] mesmo, como se eu procurasse naturalmente um frescor no ar, uma paz de espírito, um relaxamento nos dias de gravação. A melodia me soa algo etéreo, solto, aéreo, reflexivo, introspectivo, que acabei dando o nome de Vento. Depois é que fui analisar que eu tocava num compasso ternário, como uma valsa. Perfeito para uma melodia solta como os cabelos e as saias das novas que se elevam com o bater do vento (HORTA, 2019).

Percebe-se que a princípio não havia uma preocupação com a fórmula de compasso, mas Toninho demonstra uma necessidade de enquadrar a música em um parâmetro métrico.

> Algumas pessoas pensam essa música em compasso 4/4, mas se a gente imaginar que o Vento é em 12/8 em vez de 3/4, é muito mais fácil de ler e de sentir a levada. Fica tudo certo. Ela pode ser tocada em qualquer compasso, o importante é a

[15] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LDAA7VYZZVc. Acesso em 05 jun. 2019.
[16] Livre, sem preocupação com a pulsação do tempo e a fórmula de compasso.

> melodia e a separação das notas umas das outras pelo tempo, pela divisão rítmica da música (HORTA, 2019).

Horta ainda revela, acerca dos elementos métricos e rítmicos, a influência européia como reflexão para o desenvolvimento da peça:

> Essa característica da música mineira de tocar o compasso binário com o ternário é muito comum nos estilos de influência espanhola e portuguesa[17]. Portanto não são todos os músicos que tem facilidade de tocar essa música. O melhor é pensar em tocá-la em 3/4 que tudo se ajeita. Pro baixista e pro baterista fica fácil fazer o groove da música, mas os músicos de harmonia se perdem. Menos o genial guitarrista e compositor de Minas Gerais Beto Lopes, que tem composições desafiadoras para músicos sofisticados. Enfim eu considero o Vento uma música puramente mineira, composta no rico estado da música mágica, que tem na atmosfera de Minas Gerais (HORTA, 2019).

Infere-se, através de seus comentários, um elemento de inovação de suas próprias composições, através da busca por diferentes maneiras de se interpretar a mesma música. Esse elemento se mostra presente e se comprova com três registros – posteriores ao analisado – em CD, que revelam os elementos rítmicos supracitados.

[17] Essa influência é explicada por Toninho, em entrevista à equipe do canal do YouTube "Violão Ibérico". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lvEmNEUHap8. Acesso em 09 jun. 2019.

4. ANÁLISE MUSICAL

4.1. Metodologia para transcrição

Conforme dito no primeiro capítulo deste trabalho, vídeos com performances ao vivo são de grande relevância para a obtenção dos resultados. Além de audições da música "Vento" (HORTA, 1980) – transcrita e analisada nas próximas seções deste capítulo – para a percepção sonora, atuações do músico em performances solo e em duos contribuíram para a percepção visual dos acordes e das "notas melódicas", tocados em regiões específicas. Os vídeos que se destacam com mais importância no que concerne à performance solo, são o do show para o festival "Heineken Concerts", em 1999[18] e o do show para o programa "Instrumental Sesc Brasil", em 2009[19]; no que diz respeito à performances em duo, os vídeos mais relevantes são o da apresentação com o guitarrista e violonista Nelson Faria para o programa "UM CAFÉ LÁ EM CASA", em 2015[20] e o da apresentação com o guitarrista Eugênio Aramuni, em 2016[21]. A qualidade audiovisual e o posicionamento do instrumento com relação à câmera de filmagem foram os critérios utilizados para a escolha desses vídeos.

Os vídeos com apresentação em duo revelam elemento métrico à música; apesar de tocarem *ad libitum* nos momentos iniciais, os músicos desenvolvem a performance sobre o compasso ternário simples (3/4), expondo os temas e apresentando a improvisação – conforme são praticados os *standards* de jazz. Embora essas apresentações não mantenham, predominantemente, a proposta inicial de se tocar de maneira livre, são úteis para reforçar a compreensão dos acordes e, sobretudo, da melodia, presentes na nota melódica e no vocalize da gravação de 1980. Já nos vídeos com apresentação solo, predomina o *ad libitum*, com sonoridade mais próxima à gravação supracitada.

É característica de Horta e, principalmente, da música instrumental, o arranjo e a re-harmonização, que ficam claros em interpretações de suas próprias músicas, passando uma impressão ou uma "imagem" diferente da música a cada performance.

> Esse procedimento, de re-harmonização, é muito utilizado pelo artista em várias de suas interpretações musicais, em músicas de outros compositores e até em temas próprios, ou seja, em algumas situações ele modifica as harmonias originais de suas próprias composições. (POLO, 2014)

[18] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hCxTNPsCYyQ. Acesso em 15 out. 2018.
[19] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LDAA7VYZZVc. Acesso em 15 out. 2018.
[20] Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=lUS9GxlQ4O0. Acesso em 1 out. 2018.
[21] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3IyeZzA50TQ. Acesso em 15 out. 2018.

Segundo Polo (2014): “A forma de Horta de harmonizar revela esse elemento jazzístico, pois ele está sempre, de certo modo, improvisando os acordes; dificilmente ele harmonizará de maneira idêntica uma mesma música, se tocá-la mais de uma vez.”

Embora a re-harmonização esteja presente nas performances de Toninho, alguns acordes só são possíveis de serem realizados em determinada região, devido à quantidade de vozes e à sua sonoridade; isso colaborou para a percepção visual e auditiva de tendências no uso de alguns acordes, considerando que a harmonia é complexa para ser assimilada apenas com audições. Dessa forma, foi possível perceber por meio da gravação e dos vídeos, que mesmo com as re-harmonizações, os acordes de Em7(9)(11), Em7M(9)(11), Am7(9), C7M(6)/G, F#7(b5), F#7M(b5), B7(#5)(9#)/D#, B7(b9)(b5), F#7(#9)(13), F#m7(b5)(9) e Em(9)(6) são recorrentes, com as mesmas configurações. Em razão da semelhança harmônica entre as seções da peça, essa percepção contribuiu para a compreensão sonora de toda a progressão, transcrita em partitura (item 4.4, página 24) com o *Guitar Pro 6.0*[22].

Vale dizer que a peça analisada já foi regravada três vezes pelo artista em discos posteriores. Foi lançada no disco *Durango Kid* (HORTA, 1993), no *Duets* (STILO & HORTA, 1999) em parceria com o multi-instrumentista italiano Nicola Stilo e no *Toninho In Vienna* (HORTA, 2007); nesses registros, a métrica musical em compasso ternário simples se faz presente.

[22] Software musical destinado à escrita de partituras para guitarra, violão, contrabaixo e outros instrumentos.

4.2. Linguagem Harmônica

A harmonia da música tem linguagem harmônica tonal e compreende a tonalidade de Mi menor, com a predominância de acordes diatônicos, isto é, acordes que pertencem à tonalidade em questão – estes podem ser encontrados nas três formas do Campo Harmônico de Mi menor: Natural, Harmônico e Melódico. Há também ocorrências de acordes não-diatônicos – **dominante secundário** (dominante proveniente de outro centro tonal) (GUEST, 2006, p. 52) e **dominante substituto** (em substituição ao dominante, com mesma função, localizado em posição de segunda menor em relação ao acorde de resolução) (GUEST, 2006, p. 78).

É bastante comum nas performances de Toninho o acréscimo de tensões disponíveis aos acordes. Entre elas, se encontram **tensões diatônicas** (disponíveis à tonalidade), como nonas maiores (9), décimas primeiras justas e aumentadas (11, #11), décimas terceiras maiores (13) e também **tensões não-diatônicas** (não disponíveis à tonalidade, provenientes de outras escalas compatíveis com o acorde), como nonas aumentadas (#9), quintas aumentadas e diminutas (#5, b5).[23] É interessante notar que as notas de tensão não-diatônicas estão geralmente ligadas à acordes de função dominante, devido à característica de preparação (FARIA, 2010, p. 18). Observemos a tabela a seguir:

Tabela 1 – Campos Harmônicos menores

C.H.m. NATURAL			
MODO	**GRAUS**	**ACORDES**	**TENSÕES DISPONÍVEIS**
Eólio	Im7	Em7	9-11-b13
Lócrio	IIm7(b5)	F#m7(b5)	b9-11-b13
Jônio	bIII7M	G7M	9-11-13
Dórico	IVm7	Am7	9-11-13
Frígio	Vm7	Bm7	b9-11-b13
Lídio	bVI7M	C7M	9-#11-13
Mixolídio	bVII7	D7	9-11-13

[23] Tensões de 9ª, 11ª e 13ª são, em caráter oitavado, provenientes dos intervalos de 2ª, 4ª e 6ª, respectivamente.

C.H.m. HARMÔNICO			
MODO	**GRAUS**	**ACORDES**	**TENSÕES DISPONÍVEIS**
Eólio 7M	Im7M	Em7M	9-11-b13
Lócrio 6	IIm7(b5)	F#m7(b5)	b9-11-13
Jônio #5	bIII7M(#5)	G7M(#5)	9-11-13
Dórico #4	IVm7	Am7	9-#11-13
Mixolídio b9 b13	V7	B7	b9-11-b13
Lídio #9	bVI7M	C7M	#9-#11-13
Diminuto	VIIº	D#º	b9-b11-b13
C.H.m. MELÓDICO			
MODO	**GRAUS**	**ACORDES**	**TENSÕES DISPONÍVEIS**
Dórico 7M	Im7M	Em7M	9-11-13
Frígio 6	IIm7	F#m7	b9-11-13
Lídio #5	bIII7M(#5)	G7M(#5)	9-#11-13
Mixolídio #4 ou Lídio b7	IV7	A7	9-#11-13
Mixolídio b13	V7	B7	9-11-b13
Lócrio 9	VIm7(b5)	Cm7(b5)	9-11-b13
Superlócrio ou Alterado (alt. 7) [24]	VIIm7(b5)	D#m7(b5)	b9-#9-b11(3)-b13(#5)

(MELLO, 1992, p. 50-60)

A partir da análise dos acordes (diatônicos) gerados pelas três formas do Campo Harmônico de Mi menor, é possível perceber os diferentes tipos de tétrades disponíveis. Em ordem de aparição, são eles:

[24] No sétimo grau do campo harmônico menor melódico, embora a configuração original do acorde meio diminuto (D#m7(b5)), outro acorde pode ser gerado, devido à enarmonia das tensões disponíveis. Com a possibilidade de interpretar a décima primeira diminuta (b11) como sendo uma terça maior (3), o acorde passa a ser maior com sétima menor (função dominante), tendo à disposição nonas menores e aumentadas (b9, #9) e quintas diminutas e aumentadas (b5, #5). Essa configuração dá ao acorde o nome de "alterado" (alt. 7). (MELLO, 1992, p. 60)

- Xm7: perfeito menor com sétima menor;
- Xm7(b5): menor com sétima e quinta diminuta (sétima da sensível);
- X7M: perfeito maior com sétima maior;
- X7: perfeito maior com sétima menor (sétima da dominante);
- Xm7M: perfeito menor com sétima maior;
- X7M(#5): maior com sétima maior e quinta aumentada;
- Xº: menor com quinta diminuta e sétima diminuta (sétima da diminuta).

Ao analisar a partitura da transcrição da peça, apresentada no item 4.4 deste capítulo, infere-se que estão presentes as seguintes tétrades: Xm7, Xm7(b5), X7M, X7 e Xm7M. Estas compõem os acordes diatônicos usados na construção harmônica da música.

Embora haja cinco tipos de acordes diatônicos presentes na música, é importante lembrarmos que existem três funções harmônicas básicas: **Tônica, Subdominante e Dominante**. Elas são responsáveis por relações sonoras que caracterizam o **Tonalismo**, e são comparadas a sensações humanas que podem representá-las respectivamente como **Repouso, Afastamento e Tensão** (FARIA, 2016). Considerando essas três funções e sua relação com os acordes diatônicos dos Campos Harmônicos menores, temos:

Tabela 2 – Funções Harmônicas

Função	Graus
Tônica	Im7, Im(7M), bIII7M, bIII7M(#5)
Subdominante	IIm7(b5), IIm7, IVm7, IV7, bVI7M, bVII7
Dominante	V7, VIIº

(FREITAS, 1995, p. 42)

Os acordes principais que representam essas funções básicas, são encontrados no primeiro (Im7/Im7M), no quarto (IVm7/IV7) e no quinto graus (V7). Conforme Mello (1992, p. 46), "Os demais acordes possuem funções "relativas" [...]" e estão em posição de tom relativo aos acordes principais.

O uso de tensões não-diatônicas em um acorde está relacionado à sua compatibilidade com outras escalas (FARIA, 2010, p. 34), provenientes de outras tonalidades, de outros campos harmônicos. Na peça, esse uso ocorre em acordes de sétima da dominante (V7) e em acorde de sétima da sensível (IIm7(b5)). Os acordes de sétima da dominante podem ser

compatíveis com várias escalas (mixolídio b9 b13, dominante diminuta, lídio b7, alterada, etc.) e algumas delas se fazem presentes em alguns acordes da música, como será visto no item 4.5 deste capítulo. O acorde de sétima da sensível pode ser compatível com a escala "lócrio 9" – que tem origem no sexto grau do campo harmônico menor melódico – e isso também será confirmado no item 4.5.

4.3. Forma e estruturação

No que concerne ao aspecto estrutural, a música possui trinta e seis compassos e pode ser dividida em quatro partes: parte introdutória (Introdução), Parte A, Parte B, e Variação sobre a Parte A (A'). Sua forma foi organizada da seguinte maneira:

| **Introdução** | **A** | **B** | **A'** |

A parte **A** compreende estrutural (quantidade de compassos) e harmonicamente o conteúdo da **Introdução**. A parte **B** mostra um contorno melódico diferente das partes antecessoras; o caminho harmônico se assemelha em quase todos os trechos, exceto na progressão IIm7(b5) – V7 que ocorre entre 01'41'' e 01'47'' (compasso 23), propondo sonoridade mais tradicional (comum ao jazz e à bossa nova) às progressões correspondentes na **Introdução** e na parte **A**, ocorridas em 00'20'' (compasso 5) e 01'03'' (compasso 14) respectivamente, que apresentam "textura" sonora mais modal. A seção **A'** é uma variação do **A**, que contém, em um primeiro momento, o contorno melódico da parte **A** e, em segundo momento, o desfecho com o contorno melódico da parte **B**. Há nela, assim como na parte **B**, a progressão IIm7(b5) – V7 entre 02'22'' e 02'28'' (compasso 31). Podemos considerar o **A'** como sendo a reexposição da parte **A**.

Mesmo com a gravação *ad libitum*, o compasso ternário simples se mostra importante em outros registros, solo e em conjunto, conforme a concepção rítmica de Horta. Nessa perspectiva, a partitura da música apresenta o compasso 3/4 como base para a escrita musical, entretanto, é necessário compreender que as divisões dos compassos foram feitas com base no material fraseológico, presente na nota melódica dos acordes e no vocalize; com isso, o tempo do compasso se torna variável, de acordo com a intenção do compositor, excedendo, muitas vezes, o limite do compasso.

4.4. Partitura

Figura 3 – Partitura – Página 1

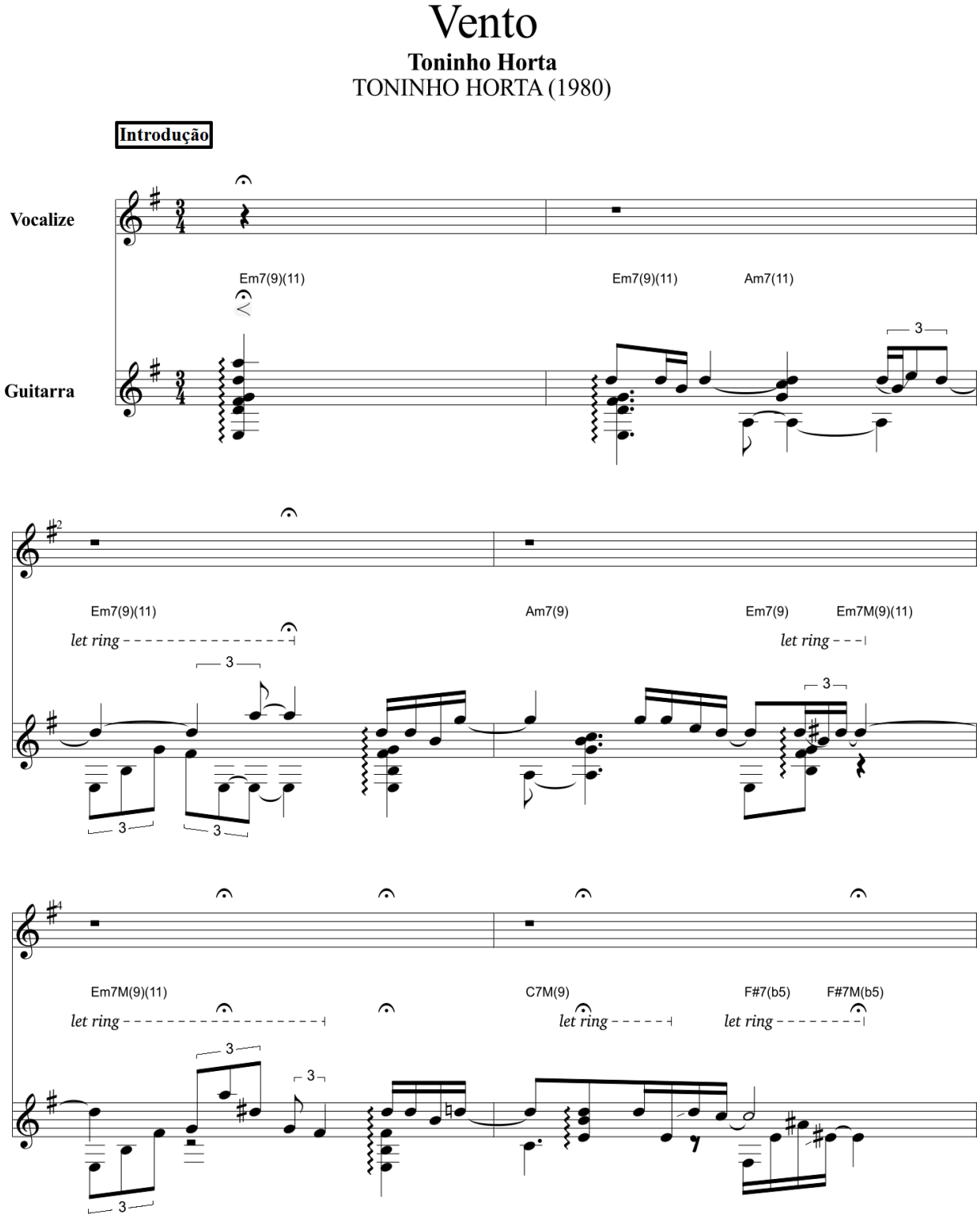


Figura 4 – Partitura – Página 2



Figura 5 – Partitura – Página 3

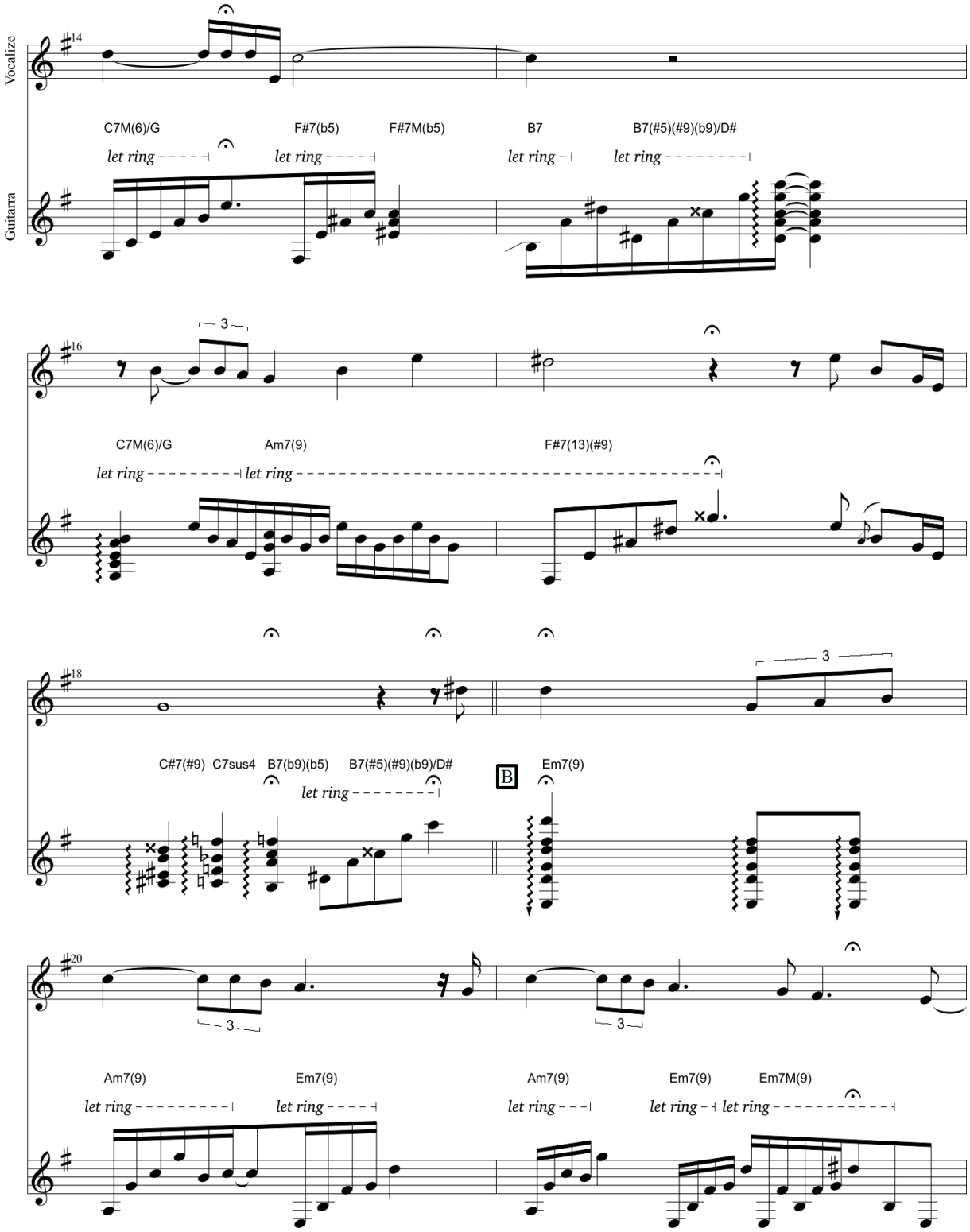


Figura 6 – Partitura – Página 4



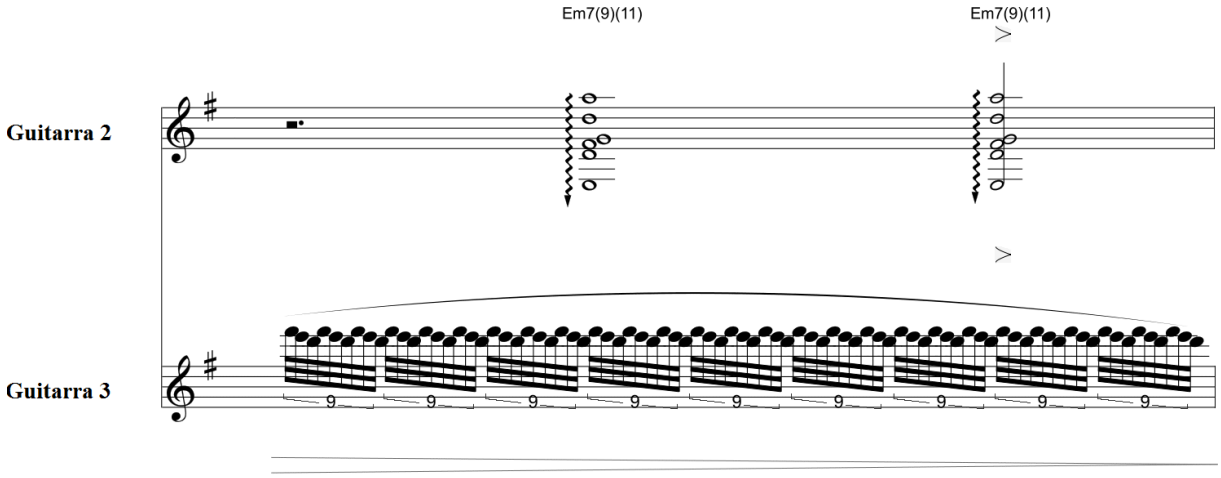
Figura 7 – Partitura – Página 5



Abaixo, o *overdub* que ocorre no compasso 35.[25]

[25] O conceito de *overdub* será explicado no item 4.5.

Figura 8 – *Overdub* – Compasso 35



4.5. Progressão harmônica

Neste ponto, serão apresentadas, trecho a trecho, as transições entre os acordes presentes na peça. É importante dizer que, no que diz respeito à quantidade de sons agregados ao acorde, podem ocorrer **supressões de alguns intervalos**, como a **quinta justa**, a **terça** e até a **fundamental** (tônica). Isso é frequente na música popular, sobretudo na obra de Toninho; a quinta justa, por exemplo, pode dar lugar a outras tensões a serem agregadas (9, 11, 13, etc.), que terão prioridade na sonoridade do acorde, de acordo com a intenção do compositor (GUEST, 1996). Vale ressaltar, também, a importância da nota melódica, que se situa no ponto mais agudo do acorde; é a nota mais importante do *chord-melody*, pois ela geralmente representa a melodia principal[26], que será "cantada" pela guitarra.

O vocalize realizado por Horta tem papel pertinente na peça musical, pois, além de apresentar a voz como instrumento, devido à ausência do texto, revela o material melódico da música e reforça, predominantemente, a nota melódica apresentada pela guitarra. Há momentos em que a guitarra parte para uma abordagem de acompanhamento e a voz assume a melodia; nesses momentos, as notas da melodia podem constar nas vozes internas do acorde ou podem adicionar novas tensões, ampliando a estrutura harmônica do compasso.

Além do material harmônico e melódico, da forma e da estruturação já mencionados anteriormente, é interessante notar alguns aspectos importantes para a obtenção dos resultados sonoros, em sintonia com o título da música, "Vento". O uso de *reverb*[27] e *chorus*[28] ao som da guitarra remete a ideia de ambiência e de movimentação sonora; é possível perceber que, artificialmente, os temas da música passam a sensação de que há a circulação de ar e reflexão de ondas sonoras, causadas por breves repetições dos sons produzidos.

Na **Introdução** da peça, se apresentam os primeiros acordes da progressão: Em7(9)(11), Am7(11), Am7(9) e Em7M(9)(11). Os acordes foram tocados sob as seguintes divisões de compassos:

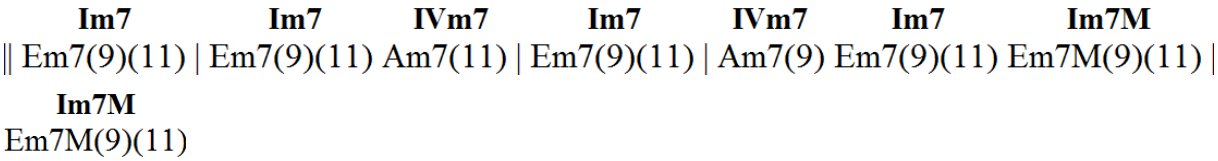
---

[26] No que se refere à harmonia gerada, os intervalos suprimidos ou acrescentados aos acordes podem ter relação com a melodia principal.

[27] É o nome do efeito que cria eletronicamente reverberações artificiais, com o objetivo de simular ambientes com características peculiares. Disponível em: http://www.historia.ufpr.br/docs/apostila_audio_basico.pdf. Acesso em 2 out. 2018.

[28] Atua produzindo uma cópia do som original que é ligeiramente alterada em sua freqüência e/ou atrasada em relação ao som original. Disponível em: http://www.dmu.uem.br/aulas/tecnologia/Apostila_Estudio.pdf. Acesso em 2 out. 2018.

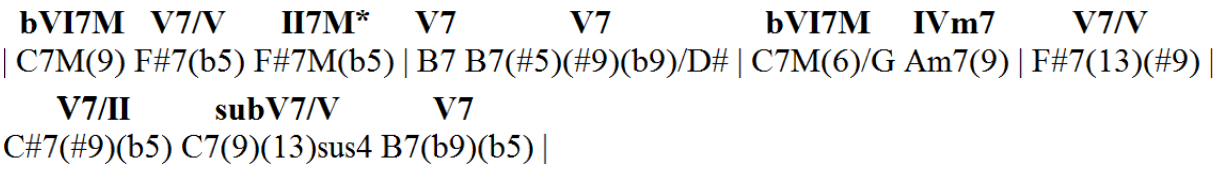
Figura 9 – Da anacruse ao 4º compasso



Este trecho corresponde à anacruse e aos quatro primeiros compassos da música e é formado por acordes diatônicos. Possui acordes que saem do primeiro (Im7) e do quarto (IVm7) graus do campo harmônico menor natural, com acréscimos de tensões disponíveis: nonas maiores (9) e décimas primeiras justas (11). No trecho também está presente o acorde de primeiro grau com sétima maior (Im7M), gerado através da alteração da nota Ré (7) para Ré sustenido (7M), que pode ser encontrado tanto no campo harmônico menor harmônico, quanto no campo harmônico menor melódico.

Do quinto ao nono compasso, ocorreram os acordes de C7M(9), F#7(b5), F#7M(b5), B7, B7M, B7(#5)(#9)(b9)/D#, C7M(6)/G, Am7(9), F#7(13)(b9), C#7(#9)(b5), C7(9)(13)sus4 e B7(b9)(b5), organizados da seguinte forma:

Figura 10 – Do 5º ao 9º compasso



Inferem-se acordes diatônicos e acordes não-diatônicos. Dentre os não-diatônicos, veremos dominantes secundários (V7/X) e dominantes substitutos (subV). O quinto compasso se inicia com o acorde de sexto grau do campo harmônico menor natural (bVI7M), que pode ser percebido através da tensão de nona maior (9) ao acorde. Os próximos acordes deste compasso expressam uma progressão incomum. A princípio o acorde de F#7(b5), que remete à função de dominante do quinto grau (V7/V), com tensão de quinta diminuta (b5) (ou #11), demonstrando compatibilidade com a escala "lídio b7" – que se origina no quarto grau do campo menor melódico (de Dó# menor) – e com a escala "alterada" – originária do sétimo grau do campo menor melódico (de Sol menor); entretanto, em seguida temos a ascendência da sétima menor (7) à sétima maior (7M), resultando em um acorde maior com sétima maior e quinta diminuta (que pode ser considerada como décima primeira aumentada). Este movimento melódico pode ser interpretado como uma antecipação da tensão de quinta diminuta (b5) do quinto grau (V7), apresentado no compasso posterior; isso destaca a

harmonização na perspectiva da melodia, designando sua importância. Este acorde (F#7M(b5)) – destacado com asterisco (*) na análise –, embora seja compatível com a tétrade do modo lídio (bVI7M) – incluindo a tensão característica (b5 ou #11) –, é um mediador atípico entre o quinto do quinto (V7/V) e o quinto grau (V7), o que nos leva a tentar compreender a sonoridade buscada por Toninho, em identificação ao título "Vento"; uma mudança de "atmosfera" musical. O compasso finaliza com o acorde de quinto grau em primeira inversão, acrescido das tensões de quinta aumentada (#5), nona aumentada (#9) e nona menor (b9), disponibilizadas pela escala "alterada", à qual este acorde se mostra compatível. Este acorde pode ser chamado de "acorde alterado" (alt. 7).

O compasso sete apresenta dois acordes de mesma função – subdominante; se inicia com o acorde de sexto grau (bVI7M), com o acréscimo da sexta maior (6), em segunda inversão e se encerra com o acorde de quarto grau (IVm7), com a presença da nona maior (9). Em seguida, no compasso oito, temos o dominante do quinto grau (V7/V) com as tensões de décima terceira maior (13) e nona aumentada (#9), provenientes da simetria gerada pela escala Dom Dim (dominante diminuta). É interessante notar que esse acorde foi abordado com caráter deceptivo, pois ao invés da resolução no quinto grau, Horta optou por abordar outro acorde (cadência deceptiva), como será visto no próximo compasso. No nono e último compasso da parte introdutória, há três acordes dominantes cromáticos seguidos (estendidos) (GUEST, 2006, p. 100); o quinto do segundo grau (V7/II), com os intervalos de nona aumentada (#9) e quinta diminuta (b5) – alt. 7, o dominante substituto do quinto grau (SubV7/V), com suspensão da terça maior para o uso da quarta justa (sus4) (NICODEMO, 2009, p. 59) e o acréscimo das tensões de nona e décima terceira maiores (9 e 13) e o acorde de quinto grau (V7), com tensões de nona menor (b9) e quinta diminuta (b5) (alt. 7).

O compasso de número dez marca o início de uma nova seção: a parte **A** da música. Nessa seção, como dito no item 4.3 deste capítulo, há o mesmo conteúdo estrutural e harmônico da **Introdução**; a quantidade de compassos é a mesma e os acordes possuem a mesma função harmônica. A seguir, a sequência harmônica, que corresponde a essa seção:

Figura 11 – Do 10º ao 18º compasso

Im7	**IVm7**	**Im7**	**IVm7**	**Im7**	**Im7M**	**Im7M**
Em7(9)	Am7(11)	Em7(9)(11)	Am7(9)	Em7(9)	Em7M(9)(11)	Em7M(9)(11)
bVI7M	**V7/V**	**II7M***	**V7**	**V7**	**bVI7M**	**IVm7**	**V7/V**
C7M(6)/G	F#7(b5)	F#7M(b5)	B7	B7(#5)(#9)(b9)/D#	C7M(6)/G	Am7(9)	F#7(13)(#9)
V7/II	**subV7/V**	**V7**	**V7**				
C#7(#9)	C7sus4	B7(b9)(b5)	B7(#5)(#9)(b9)/D#				

A diferença entre a parte **A** e a **Introdução** está na ausência de tensões anteriormente usadas – primeiro acorde do décimo compasso (11ª justa), segundo acorde do décimo segundo compasso (11ª justa), primeiro acorde do décimo quarto compasso (9ª maior), primeiro (5ª diminuta) e segundo (9ª e 13ª maiores) acordes do décimo oitavo compasso; no acréscimo de tensão não usada anteriormente – primeiro acorde do décimo quarto compasso (6ª maior); na inversão do primeiro acorde do décimo quarto compasso (segunda inversão); e no acréscimo do acorde de sétima menor com quinta aumentada, nona aumentada e nona menor em primeira inversão, ao final do décimo oitavo compasso. Vale ressaltar a construção harmônica mediante a melodia do vocalize no décimo quarto compasso – com a nota ré inserindo a tensão de nona maior (9) ao acorde de C7M(6)/G – e também no décimo oitavo compasso – com a nota sol incluindo tensão de quinta diminuta (b5) sobre o acorde de C#7(#9) e de quinta aumentada (#5) sobre o acorde de B7(b9)(b5).

A partir do décimo nono compasso, se inicia a parte **B**. Os acordes que iniciam essa próxima seção são: Em7(9), Am7(9), Em7M(9) e C7M(9), dispostos da seguinte forma:

Figura 12 – Do 19º ao 22º compasso

Im7	**IVm7**	**Im7**	**IVm7**	**Im7**	**Im7M**	**bVI7M**
Em7(9)	Am7(9)	Em7(9)	Am7(9)	Em7(9)	Em7M(9)	C7M(9)

Este trecho mostra os compassos de 19 a 22, com acordes diatônicos apenas. Apresenta os acordes de primeiro (Im7, Im7M), quarto (IVm7) e sexto (bVI7M) graus, com acréscimos da tensão de nona maior (9). Com a exceção do acorde de primeiro grau com sétima maior (Im7M), que pode sair do campo harmônico menor harmônico ou do campo harmônico menor melódico, todos os acordes do trecho saem do campo harmônico menor natural. Nesse trecho, o vocalize expande o caminho harmônico – no compasso 19, a sequência com as notas sol – lá – si, em quiálteras, acrescenta a tensão de décima primeira justa (11) ao acorde de primeiro grau (Im7); o mesmo acontece no compasso 21, em que a nota lá adiciona tensão de décima primeira justa (11) ao acorde de primeiro grau (Im7); no compasso 22, as notas mi, fá sustenido (em quiálteras), sol, lá e si (colcheia, semicolcheia e semicolcheia) agregam ao acorde de sexto grau (bVI7M) uma décima primeira aumentada (#11 – nota característica do grau em questão), devido ao fá sustenido e uma sexta maior (6), devido ao lá.

Do vigésimo terceiro ao vigésimo sexto compasso, temos:

Figura 13 – Do 23º ao 26º compasso

IIm7(b5)	**IIm7(b5)**	**V7**	**V7**	**bVI7M**	**IVm7**	**V7/V**
F#m7(b5)(9)	F#m7(b5)	B7(#5)(#9)/D#	B7(b9)(b5)	C7M(6)/G	Am7(9)	F#7(13)(#9)

V7/II	**subV7/V**	**V7**	**V7**
C#7(#9)(b5)	C7(9)(13)sus4	B7(b9)(b5)	B7(#5)(#9)(b9)/D#

Neste trecho, constam acordes diatônicos e não-diatônicos. Entre os últimos, estão presentes, segundo cadencial e dominante (IIm7(b5) – V7) e dominante substituto (subV). No compasso 23, o primeiro acorde faz referência ao modo (escala) "lócrio 9" (devido ao uso da nona maior), que pode ser encontrado no sexto grau (VIm7(b5)) do campo harmônico de lá menor melódico. Toninho usa esse acorde para acrescentar outra sonoridade ao acorde de segundo grau (IIm7(b5) + (9)), estando ele em conformidade com a função de subdominante. Após essa rápida passagem, temos uma progressão que é bastante usada na música popular, o IIm7(b5) (subdominante) – V7 (dominante), que tende a repousar no primeiro grau (Im7) (tônica). O quinto grau dessa progressão (V7) faz uso, em primeiro momento, da quinta aumentada (#5) e da nona aumentada (#9) em primeira inversão e, em segundo momento, da nona menor (b9) e da quinta diminuta (b5), tensões essas disponíveis ao "acorde alterado", como visto anteriormente.

É pertinente notar nesse compasso, a tensão de nona menor (b9) acrescida ao B7(#5)(#9)/D#, devido à nota dó do vocalize. No vigésimo quarto compasso, há dois acordes diatônicos (do campo harmônico de mi menor natural); o primeiro deles é o acorde de sexto grau (bVI7M) em segunda inversão com o acréscimo da sexta maior (6) e o segundo é o de quarto grau (IVm7) munido da tensão de nona maior (9). Em seguida, no vigésimo quinto compasso há a preparação do quinto grau (V7/V), com tensões de décima terceira maior (13) e nona aumentada (#9). No último compasso da seção **B** (compasso 26), há uma sequência de acordes dominantes: o quinto do segundo grau (V7/II) com as tensões de nona aumentada (#9) e quinta diminuta (b5) (Alt. 7), o dominante substituto do quinto grau (subV7/V) com suspensão da terça maior para a quarta justa, acrescido de nona e décima terceira maiores (9, 13), o quinto grau (V7) com nona menor e quinta diminuta (b9, b5) (Alt. 7) e o quinto grau (V7) em primeira inversão com as tensões de quinta aumentada (#5), nona aumentada (#9) e nona menor (b9) (Alt. 7).

A parte **A'** é a última seção da peça, que aparece como espécie de reexposição da parte **A**. Não possui a mesma quantidade de compassos, contudo é preciso considerar a melodia do vocalize, também contida em alguns momentos da voz superior da guitarra, e a função

harmônica dos acordes que compõem os compassos de 27 a 30, que se comportam da mesma forma que na parte **A**:

Figura 14 – Do 27º ao 30º compasso

Im7	**IVm7**	**Im7**	**IVm7**	**Im7**	**Im7M**	**bVI7M**
Em7(9)	Am7(9)(11)	Em7(9)(11)	Am7(9)	Em7(9)	Em7M(9)(11)	C7M(6)/G

Este trecho apresenta acordes diatônicos oriundos do campo harmônico de Mi menor natural com o acréscimo das tensões de sexta (6), nona maior (9) e décima primeira justa (11), salvo o segundo acorde do compasso 29 – com tensões de nona maior (9) e décima primeira justa (11) –, que pode sair do primeiro grau do campo menor harmônico ou do campo menor melódico. É interessante notar, no trigésimo compasso, a influência do vocalize na elaboração harmônica por meio da tensão de nona maior (9) sobre o acorde de C7M(6)/G, devido à nota ré presente na melodia.

A partir do trigésimo primeiro compasso, são apresentados acordes semelhantes e com mesma função harmônica dos que constam na segunda metade da parte **B**:

Figura 15 – Do 31º ao 34º compasso

IIm7(b5)	**IIm7(b5)**	**V7**	**V7**	**bVI7M**	**IVm7**	**IVm7**
F#m7(b5)(9)	F#m7(b5)	B7(#5)(#9)/D#	B7(b9)(b5)	C7M(6)(9)(#11)	Am7(9)	Am7

V7/V	**V7/II**	**subV7/V**	**V7**	**V7**
F#7(13)(#9)	C#7(#9)(b5)	C7(9)(13)sus4	B7(b9)(b5)	B7(#5)(#9)(b9)/D#

A diferença está no compasso 32, que apresenta o acorde de sexto grau (bVI7M) – através de harmônicos naturais gerados no sétimo traste – com o acréscimo das tensões de sexta maior (6), nona maior (9) e décima primeira aumentada (#11), sendo esta última o intervalo característico do acorde de sexto grau. Nesse mesmo compasso, é interessante notar a presença da tétrade pura (sem tensões) do quarto grau (IVm7) e a antecipação da tônica e da décima terceira maior (o ré sustenido do vocalize) do acorde do próximo compasso (F#7(13)(#9)). No compasso 31, há, novamente, a intervenção do vocalize que, com a nota dó, agrega uma tensão de nona menor (b9) ao acorde de B7(#5)(#9)/D#.

Nos compassos 35 e 36, estão os últimos acordes da seção **A'**, que dão fechamento à música. São eles:

Figura 16 – 35º e 36º compassos

Im7 Im7M Im7 Im7M
| Em7(9)(11) Em7(9)(6) | Em7(9)(11) Em7(9)(6) ||

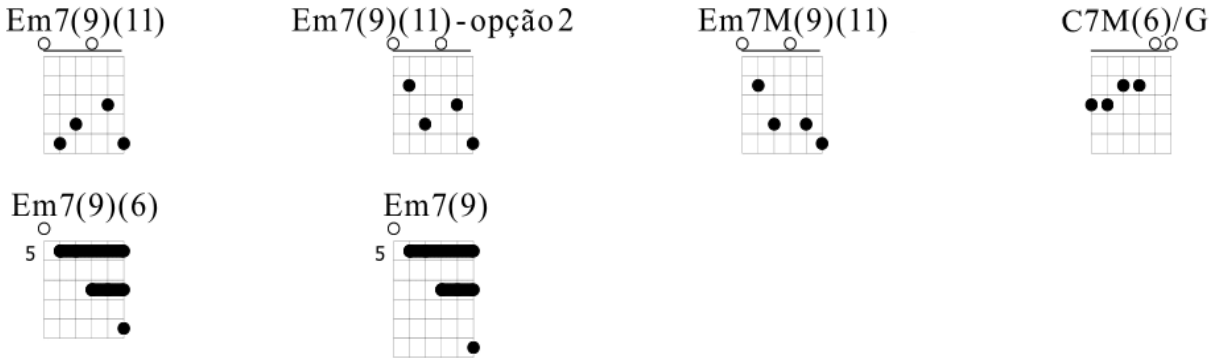
Estes dois compassos, como esperado, revelam o acorde de primeiro grau (Im7), com as tensões de nona maior (9), décima primeira justa (11) e sexta maior (6) distribuídas, causando, de maneira definitiva, a sensação de repouso (função tônica). A nota dó, presente no vocalize, apresenta a unanimidade do intervalo de sexta maior (6) agregado ao compasso 35; o primeiro acorde deste compasso, desprovido desse intervalo, passa a tê-lo. O trigésimo quinto compasso revela, além das informações musicais supracitadas, dois elementos comuns em produções fonográficas: o *overdub*[29] e a sonoplastia[30]. O primeiro é resultado da sobreposição de outras duas trilhas com diferentes sonoridades de guitarra: uma com o acorde de Em7(9)(11) (Im7) tocado duas vezes, de forma prolongada (semibreve e mínima); outra com estrutura melódica repetitiva em sentido descendente, baseada nas notas fá sustenido (9), mi (tônica) e ré (sétima). O segundo elemento acrescenta artificialmente a sonoridade de uma "ventania" que, além de estar em consonância com o título da música, parece "levar para longe" o som da voz e dos últimos acordes, transmitindo sensação de desfecho. O compasso 36 revela novamente a presença da tensão de sexta maior (6). O último acorde da peça Em7(9)(6), representa o acorde de primeiro grau, pertencente ao campo harmônico menor melódico.

[29] "[...] Acumulação, repetição e sobreposição de trilhas sonoras [...]". (KOPELMAN; THALER; SOARES, 2018)
[30] "Sonoplastia é uma técnica de reconstituição artificial dos efeitos acústicos [...]". (PEREIRA, 2017)

4.6. Configurações dos acordes

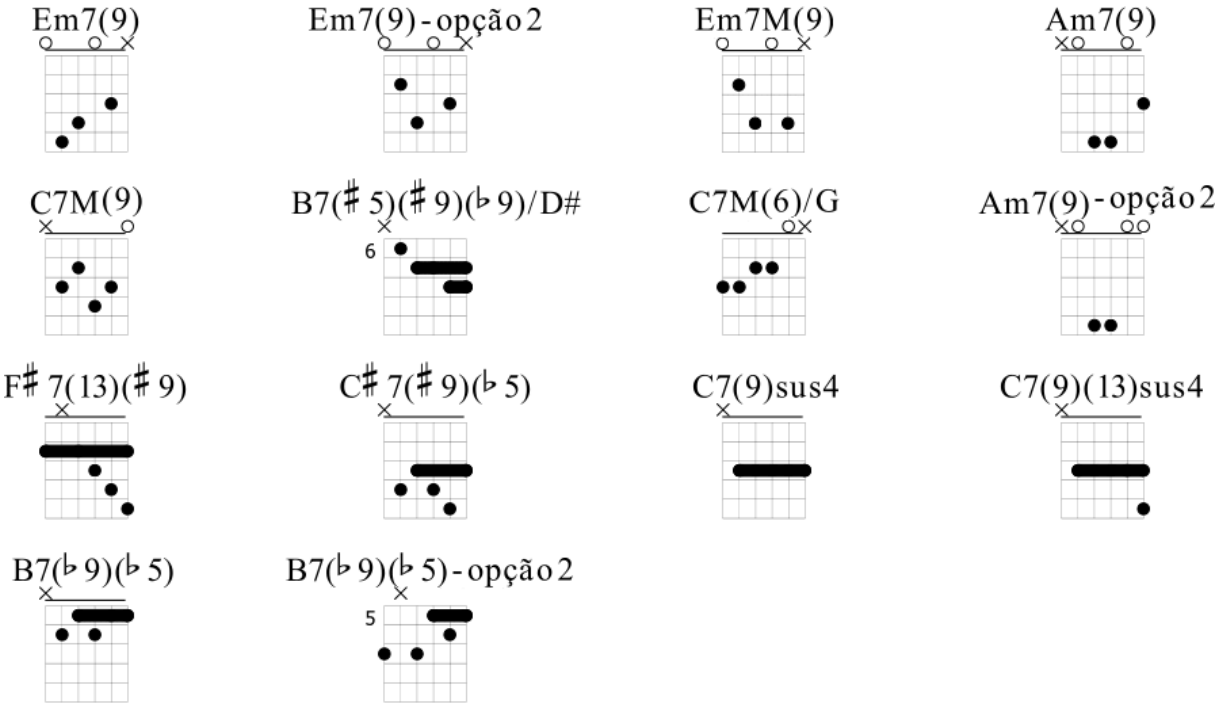
A seguir, constam diagramas com os acordes usados na música, separados pela quantidade de vozes. Na Figura 17, estão os acordes de seis vozes.

Figura 17 – Acordes de seis vozes



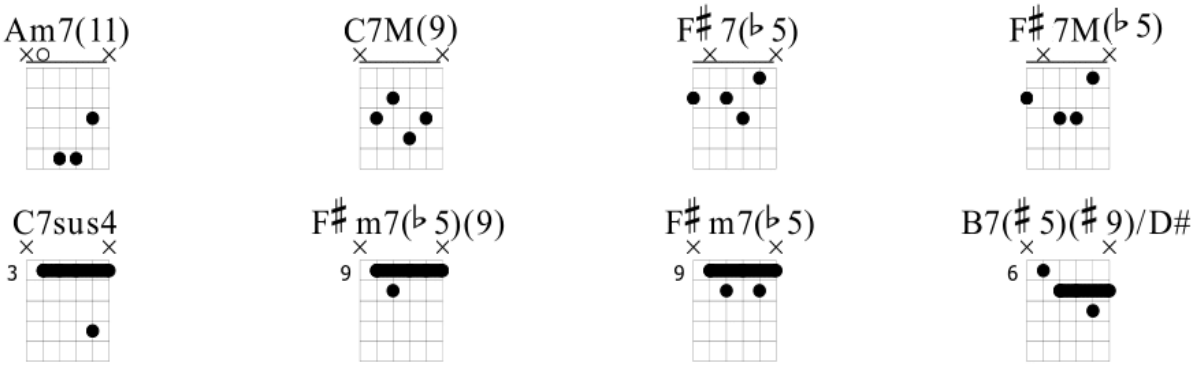
A Figura 18 apresenta os acordes de cinco vozes:

Figura 18 – Acordes de cinco vozes



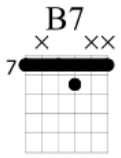
A Figura 19 contempla os acordes de quatro vozes:

Figura 19 – Acordes de quatro vozes



Por fim, os acordes de três vozes, na Figura 20:

Figura 20 – Acordes de três vozes



5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento da carreira de Toninho Horta durante a década de 70, considerando sua busca por uma nova sonoridade, resultou em seus dois primeiros discos solo, que retratam a diversidade sonora alcançada pelo mesmo. Nessa perspectiva, encontram-se elementos que representam este trabalho e revelam características que contribuem para a especificidade sonora do músico. Esses elementos colaboraram para as particularidades que o destacam como intérprete e, sobretudo, como compositor e serão apresentados a seguir visando à constatação da produção harmônica de Horta à guitarra na composição "Vento", gravada em seu segundo disco solo (HORTA, 1980).

- Tensões disponíveis aos acordes:
    - O uso de uma a três tensões disponíveis aos acordes;
    - Tensões características de escalas/modos;
    - Tensões diatônicas e não diatônicas;
- Principais especificidades em acordes:
    - Acordes com maiores aberturas, por meio de pestanas com os dedos 1 e 2;
    - Acordes com cordas presas aliadas a cordas soltas;
    - Acorde de segundo grau com sétima maior (II7M);
    - Variedade de configurações de acordes;
    - Re-harmonização de progressões;
- Vocalize:
    - Reforça a nota melódica;
    - Desenvolve a harmonia gerando tensões;

Na peça analisada, o **uso de tensões disponíveis está, predominantemente, entre uma e três por acorde**, de acordo com sua quantidade de vozes – conforme apresentado no último item do capítulo anterior. A título de exemplo, a ocorrência do uso das tensões do modo lídio, disponíveis ao acorde de sexto grau (compasso 32); isso caracteriza a amplitude e a diversidade de timbres buscados por Toninho. Há também o uso de **tensões que caracterizam o modo/escala** do acorde em questão; à vista disso, constam **tensões diatônicas** (disponíveis à tonalidade) e **tensões não-diatônicas** (disponíveis por compatibilidade). Como exemplo, podem ser citados o modo alterado (compasso 6), a escala dominante diminuta (compasso 8), o modo lócrio 9 (compasso 23), o modo lídio (compasso 32) e o modo dórico 7M (compasso 35), com o uso de tensão diatônica somente nos dois

últimos exemplos. Nesse âmbito, **aberturas incomuns** se fazem importantes para o desenvolvimento de nova sonoridade de acordes – há configuração com abertura de até seis casas –; para a obtenção dessa sonoridade, **pestanas com os dedos 1 e 2** são proeminentes. Exemplo evidente dessas aberturas é o acorde de Em7(9) de seis vozes, que abrange notas da quinta à décima casa do braço da guitarra – conforme disposto ao final do capítulo anterior.

Com o desenvolvimento dos discos *Terra dos Pássaros* e *Toninho Horta*, percebem-se a assiduidade de algumas sonoridades. "Um exemplo recorrente é o acorde de Em7(9)(11), que reincide nas canções Dona Olípmia, Aquelas Coisas Todas, Beijo Partido e Vento." (NICODEMO, 2009, p. 129). A importância desse acorde pode ser comprovada através de depoimentos do músico, disponíveis no capítulo 3 desta pesquisa. Acerca das experimentações harmônicas de Horta, Polo (2014, p. 29) considera o **uso de cordas presas aliadas a cordas soltas** como um "artifício bastante violonístico", que pode ser encontrado em acordes como C7M(6)/G, Am7(9) e Em7M(9)(11), abordados na análise deste trabalho.

No que concerne ao tipo e à função, inferem-se da peça **acordes diatônicos e não-diatônicos** que se ajustam às relações que caracterizam o **tonalismo** – **tônica, subdominante e dominante**. Dentre os **diatônicos**, que podem ser encontrados na Tabela 1, constam acordes de primeiro grau (Im7 e Im7M), que fazem uso das tensões diatônicas de sexta maior (6), nona maior (9) e décima primeira justa (11); de segundo grau (IIm7(b5)), que em alguns momentos agrega a tensão não-diatônica de nona maior (9); de quarto grau (IVm7), que acrescenta tensões diatônicas de nona maior (9) e décima primeira justa (11); de quinto grau (V7), que faz uso de tensões não-diatônicas de nona menor (b9), nona aumentada (#9), quinta diminuta (b5) e quinta aumentada (#5); de sexto grau (bVI7M), que abarca tensões diatônicas de sexta maior (6), nona maior (9) e décima primeira aumentada (#11).

Os **não-diatônicos** são o quinto do quinto (V7/V), por vezes munido de tensão de quinta diminuta, outras com tensão de décima terceira maior (13) somada à tensão de nona aumentada (#9) e até com sétima maior (V7M/V) – preparação incomum; o quinto do segundo (V7/II), acrescido de tensões de nona aumentada (#9) e quinta diminuta (b5); o substituto do quinto (subV/V), com tensões de nona maior (9) e décima terceira maior (13). O **acorde de segundo grau com o intervalo de sétima maior** (compassos 5 e 14), reforça o aspecto inovador da música de Toninho, promovendo contraste entre a sonoridade dominante e a sonoridade subdominante em uma mesma altura. Esse acorde desponta devido à ascendência do intervalo de sétima; dessa forma, o acorde pode apresentar a sonoridade do modo lídio, imprevisível ao à situação de preparação e resolução do sistema tonal – após o F#7(b5), verifica-se o F#7M(b5 ou #11). Em conformidade com o título da música, a

ocorrência desse acorde promove uma mudança nos "ares", na atmosfera da peça. As funções dos tipos de acordes descritos na página anterior, com exceção do acorde de segundo grau com sétima maior (II7M), podem ser consultadas na Tabela 2.

É oportuno salientar a **variedade de configurações de acordes** apresentados por Horta para o mesmo grau, haja vista a busca pela diversidade de sons e o enriquecimento harmônico. A música apresenta, majoritariamente, de duas a três possibilidades para o mesmo acorde, considerando o acréscimo de tensões disponíveis, inversões e o uso de harmônicos naturais (compasso 32). Nesse contexto, é válido dizer que Toninho **re-harmoniza suas progressões** com a substituição de um acorde por outro(s) que possa(m) apresentar uma "textura" sonora diferente àquele momento; é o que ocorre nos compassos 23 e 31 – com a busca por uma sonoridade mais tradicional através da progressão IIm7(b5) - V7 –, em substituição à sonoridade mais modal dos compassos 5 e 14 – que fazem uso do dominante secundário (V7/V).

É conveniente acrescentar a importância do **uso da voz como instrumento** no desenvolvimento da peça, representado neste trabalho como vocalize. Sua presença na música gera duas situações musicais importantes: o **reforço da nota melódica** apresentada no *chord-melody* e o **desenvolvimento da harmonia** com as tensões que são geradas nos momentos em que a guitarra assume o acompanhamento e o vocalize atua como melodia principal.

Os elementos que norteiam este capítulo – vigentes ao longo do trabalho – favorecem à tentativa de esclarecimento acerca da complexidade musical desenvolvida por Toninho Horta; pretendem apontar as especificidades sonoras presentes em seu pensamento harmônico, à luz do embasamento teórico. Ademais, com a transcrição musical desenvolvida para este trabalho, a aprendizagem da peça conforme a gravação se torna viável e possibilita a assimilação efetiva dos acordes usados pelo músico.

Tendo em consideração a aprendizagem musical, trabalhos como este podem gerar material didático, agregar conhecimentos, além de teóricos, sobre o funcionamento da técnica idiomática de harmonização na guitarra – o *chord-melody* –, ampliar o vocabulário de acordes (considerando as tensões disponíveis e as possíveis inversões), desenvolver a criação de *voicings*[31], contribuir para a compreensão da escrita para muitas vozes e, sobretudo, fomentar a pesquisa e o trabalho de transcrição musical.

[31] Maneira pela qual as notas do acorde estão ordenadas (BUCKINGHAM, 2007, p. 4).

REFERÊNCIAS

BEZERRA, V. A.. **Jazz:** história, estilos.... Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Bezerra-Jazz-historia_estilos.pdf>. Acesso em 26 mai. 2019.

BOLLOS, Liliana Harb; COSTA, Carlos Henrique. **Considerações sobre harmonização e música popular na disciplina Piano Complementar**. Disponível em: <http://www.academia.edu/36829030/Considerações_sobre_harmonização_e_música_popular_na_disciplina_Piano_Complementar_Considerations_on_Harmonization_and_Popular_Music_in_Supplementary_Piano_Discipline>. Acesso em: 05 jun. 2019.

BUCKINGHAM, Bruce. **Chord-Melody Guitar**. Milwaukee: Hal Leonard Books, 2007.

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

DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz** - Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FARIA, Nelson. **Harmonia Aplicada ao Violão e à Guitarra:** Técnicas em Chord Melody. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

_____. **Harmonia Funcional aula 2 – FUNÇÕES HARMÔNICAS – Como reconhecê-lâs?**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=h_teIgusirU>. Acesso em: 02 out. 2018.

FREITAS, Sérgio P. R. de. **Teoria da Harmonia na Música Popular:** uma definição das relações entre os acordes na harmonia tonal. 1995. 174 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Artes, UNESP, São Paulo, 1995.

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

GUEDES, Beto; CAYMMI, Danilo; NOVELLI; HORTA, Toninho. **Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta**. Brasil: EMI Odeon, 1973. LP.

GUEST, Ian. **Arranjo:** método prático. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

_____. **Harmonia:** método prático. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006, v. 1.

HORTA, Toninho. **Vento**. Toninho Horta. [s.l.]: EMI Odeon, 1980. 1 LP (43 min).

_____. **Toninho Horta**. Brasil: EMI Odeon, 1980. LP; USA: Capitol Records, 1990. CD; Brasil: Minas Records, 2002. CD (43 min).

_____. **Durango Kid**. USA: Big World Music, 1993. CD (52 min).

_____. **Toninho in Vienna**. Áustria: PAO Records, 2007. CD (63 min).

_____. **Biografia Completa**. Disponível em: <http://www.toninhohorta.com.br/pt/vida/biografia-completa> Acesso em 20 dez. 2016.

_____. **Depoimento enviado por e-mail**. Acesso em 29 mai. 2019.

HORTA, Toninho & Orquestra Fantasma. **Terra dos Pássaros**. Brasil: EMI Odeon, 1980. LP; Dubas Música, 2008. CD (43 min).

KOPELMAN, Isa Etel; THALER, Isabel; SOARES, Isabella Amaral. **Acumulação, Repetição, Sobreposição A festa de largo como partida da arte participativa – Looping:** Bahia Overdub. Disponível em: <http://www.researchgate.net/publication/326133922_Acumulacao_Repeticao_Sobreposicao_A_festa_de_largo_como_partida_da_arte_participativa_-_Looping_Bahia_Overdub> Acesso em: 30 mai. 2019.

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

MELLO, Mozart. **Apostila-Livro Guitarra "Fusion"**.1992.

MONGIOVI, Angelo Guimarães. **Chord-Melody**: Investigação e Arranjos para Guitarra. Aveiro, 2013. 120 p. Projeto/Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Educação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. **Clube da Esquina**. Brasil: EMI-Odeon, 1972. (2 LP), 1989 (2 CD).

NICODEMO, Thais Lima. **Terra dos Pássaros:** Uma Abordagem Sobre as Composições de Toninho Horta. Campinas, 2009. 214 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2009.

PEREIRA, Fábio. **Sonoplastia**. Disponível em: <http://knoow.net/arteseletras/cinemateatro/sonoplastia/> Acesso em: 30 mai. 2019.

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

STILO, Nicola & HORTA, Toninho. **Duets**. Itália: Via Veneto Records/BMG, 1999; USA: Adventure Music, 2005. CD (40 min).

ZANON, Fábio. **O Violão em Minas Gerais - Juarez Moreira e Chiquito Braga**, 23/01/2008, 57'17''. Programa da série "O Violão Brasileiro", Rádio Cultura FM de São Paulo.

ZANON, Fábio. **O Violão em Minas Gerais - Juarez Moreira e Chiquito Braga**. Disponível em: < http://vcfz.blogspot.com/> Acesso em: 20 dez. 2016.