O TIMBRE COMO RECURSO EXPRESSIVO: A COLABORAÇÃO CRIATIVA DE TONINHO HORTA EM DOIS FONOGRAMAS DE JOÃO BOSCO E ALDIR BLANC

André Carreiro
(UNICAMP)
andrefgcarreiro@gmail.com

Resumo: O presente estudo tem como objetivo apresentar apontamentos analíticos acerca da escolha de timbres aplicados à guitarra elétrica pelo músico Toninho Horta, em seu trabalho como instrumentista na canção popular brasileira. Artista representativo da música popular brasileira, também compositor e arranjador, Toninho Horta atua nos fonogramas *Bodas de prata* e *Em tempos do onça e da fera* (*quarador*), ambos com autoria de Aldir Blanc e João Bosco, presentes nos discos deste último intitulados *Caça a raposa* (1975) e *Tiro de Misericórdia* (1978), respectivamente. A partir de contribuições da metodologia proposta pelo musicólogo Philip Tagg em seu *Music Meanings: a modern Musicology* (2013), buscando uma integração entre as intenções projetadas na criação (nível *poiesis*) e o que efetivamente se dá na recepção (nível *estésis*), este trabalho reflete a respeito da análise na canção popular brasileira, propondo especial atenção ao acompanhamento instrumental e nos elementos do arranjo. As análises indicam que no mapeamento de significados do processo comunicativo da canção, esses elementos considerados secundários em boa parte das abordagens analíticas correntes, podem assumir importante papel na narrativa e na composição final do discurso musical.

Palavras-chave: Toninho Horta. Música popular brasileira. Guitarra. Philip Tagg. Timbre.

The timbre as an expressive resource: the creative collaboration of Toninho Horta in two phonograms by João Bosco and Aldir Blanc

Abstract: This study aims to present analytical notes about the choice of timbre applied to the electric guitar by the musician Toninho Horta, in his work as an guitarist in the Brazilian popular song. Representative artist of Brazilian popular music, also composer and arranger, Toninho Horta performs in the phonograms *Bodas de prata* and *Em tempos do onça e da fera* (*quarador*), both by Aldir Blanc and João Bosco, present on the latter's albums entitled *Caça a raposa* (1975) and *Tiro de misericórdia* (1978), respectively. From contributions of the methodology proposed by musicologist Philip Tagg in his *Music Meanings: the modern Musicology* (2013), seeking an integration between the intentions projected in the creation (*poiesis* level) and what actually happens in the reception (*esthesis* level), this work reflects on the analysis of the Brazilian popular song, proposing special attention to the instrumental accompaniment and the elements of the arrangement. The analyzes indicate that in the mapping of meanings of the communicative process of the song, these elements considered secondary in most current analytical approaches, can play an important role in the narrative and final composition of the musical discourse.

Keywords: Toninho Horta. Brazilian popular music. Electric guitar. Philip Tagg. Timbre.

INTRODUÇÃO

Ao longo das últimas décadas a música popular urbana e fonográfica tem sido objeto de estudo cada vez mais presente nos mais variados institutos de pesquisa acadêmica. Se por muitos anos os objetos e métodos da pesquisa em música se inclinaram majoritariamente à música de concerto de tradição clássica europeia, o estudo da música popular hoje transpõe obstáculos históricos e busca legitimação em importantes disciplinas e suas instituições. A despeito deste panorama diferentes lentes metodológicas têm sido adotadas, norteadas em proveito do que se busca diagnosticar nesse campo de estudo. A distribuição da música de massa, a tec-

nologia como interface na criação da música popular urbana, a musicologia como possibilidade de análise da música popular, definições de gênero e estilo na música popular, são alguns dos fios condutores desse caminho trilhado pela atual pesquisa em música popular. No texto *Analisando a música popular: teoria, método e prática*, o acadêmico Philip Tagg discorre sobre o cenário acima esboçado. Neste texto, apresentado em sua primeira versão no ano de 1982, Tagg justifica sua proposta de metodologia para análise da música popular questionando a ausência destes estudos dentro da academia:

> Tendo em mente a ubiquidade da música na sociedade capitalista industrializada, sua importância no níveis nacionais e transnacionais (...) e o quinhão da música popular em tudo isso, o inacreditável não é que os acadêmicos deveriam começar a levar o assunto a sério, mas que eles tenham levado tanto tempo para fazê-lo. (TAGG, 2003, p. 9).

Este mesmo autor citado contribuiu nas últimas décadas para o avanço desses estudos, através do desenvolvimento de um modelo analítico bastante abrangente, de ênfase semiótica, que busca elucidar questões a respeito do processo de comunicação realizado através da música. A partir da constatação do que Tagg chama de *musemas* (unidade mínimas de expressão musical) em uma obra musical, o pesquisador propõe uma sequência de ações que permitem aclarar consideravelmente este processo comunicativo. Cabe destacar que esta metodologia se estabelece principalmente a partir da recepção (*estesis*), sem descartar potenciais significados intencionais dentro da construção da estrutura musical (*poiesis*). Como afirma o musicólogo Jean Jacques-Nattiez, neste tipo de abordagem que integra as duas dimensões, são observadas as "estratégias de criação que originaram (...) estruturas, e as estratégias de percepção por elas desencadeadas (...)" (NATTIEZ, 2005, p. 30). Desta maneira, Tagg, busca dissipar a hierarquia que favorece estudos que privilegiam o ponto de vista estrutural, que se inclinam para a senso de música como linguagem absoluta em detrimento da atribuição de significados no discurso musical.

Dentre as principais ações propostas por Tagg, está a associação dos citados *musemas* a uma lista do que o mesmo chama de *parâmetros de expressão musical*, tratando-se estes de fatores expressivos determinantes na maneira como a música soa, e que podem estar atrelados a significados paramusicais em potencial. Estas referências são variadas, compreendem desde elementos acústicos como o timbre a elementos do texto verbal de uma canção, passando ainda por conceitos de mixagem (TAGG, 2013). Feitas estas associações, Tagg sugere uma tipologia de signos. Apresentando de forma bem resumida a tipologia proposta por Tagg, os signos podem compreender **anáfonas**, quando se identificam analogias entre o discurso musical e o paramusical, **sinédoques de gênero** quando a estrutura faz referência a outros gêneros distintos do que caracteriza a peça sob análise, **marcadores de episódio** que definem o começo ou final de uma parte da música, **indicadores de estilos** quando elementos musicais permitem a classificação de um estilo, entre outros. Estas classificações apresentam ainda subdivisões, que abarcam uma vasta gama de possibilidades de cooptação de significados pelo discurso musical (TAGG, 2013).

Ao se tratar de canção, notoriamente o texto verbal como código forte evoca uma série de significados que podem ser mais facilmente decodificados. Porém, este estudo busca aprofundar a discussão acerca da possibilidade de uma abordagem em que a canção não seja "reduzida ao plano mais visível da letra emoldurada pelo fio melódico" (NASCIMENTO, 2013, p. 5). Com este intuito, baseado na escuta da performance guitarrística do músico Toninho Horta na

função de músico acompanhador, são apresentadas ideias que surgem da pesquisa de Mestrado em andamento, entre elas essa escolha de timbres no horizonte criativo do guitarrista, a amplificarem o discurso verbal no enunciado das canções nos dois fonogramas analisados.

TONINHO HORTA *SIDEMAN* E O COLETIVO AUTORAL

O músico Toninho Horta é um nome representativo da música popular brasileira. Em seus trabalhos como compositor, instrumentista, arranjador e intérprete, o músico revela uma perceptível assinatura musical. Antes do lançamento do seu primeiro disco autoral, T*erra dos pássaros* (1980), sua figura já era notória em diversas funções da *práxis* musical, porém, o foco aqui é na sua atuação como músico acompanhador. Gal Costa, Dominguinhos, Milton Nascimento, Edu Lobo representam, em pequena parte, as colaborações que permeavam a atuação profissional de Horta nos anos 1970. O próprio Toninho Horta reconhece a importância desta atuação: "Eu sempre fui um bom *sideman* tocando em banda – pela variedade, pela facilidade de tocar vários gêneros, (...) isso foi me enriquecendo, me trazendo novas informações e experiências." (CAMPOS, 2010, p. 186).

O termo *sideman* inicialmente se referia ao músico que tocava em grupos de jazz e não era solista ou músico convidado, porém, este termo, segundo o pesquisador Jether Garotti, vai além dessa definição. Aponta para um músico capaz de perceber sua atuação no meio e que tem como característica seu comportamento musical "aliado a sua bagagem, criatividade e disponibilidade" (GAROTTI, 2007, p. 7). Entende-se assim que dentro desta função o músico não se limita a tocar aquilo que lhe é solicitado como se fosse um operário, mas contribui de maneira criativa para a produção a que fora chamado.

No primeiro capítulo de sua tese de doutorado, *Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e interpoética na Música Popular*, o pesquisador Hermilson Garcia reflete acerca da "justaposição de vários atos de criação entre a obra primeira e sua forma comunicada ao público", processo que chama de Coletivo Autoral. Com o objetivo de evidenciar possibilidades de colaboração criativa no curso do surgimento de uma obra musical o autor toma como exemplo a canção *Trem azul*, de Lô Borges e Ronaldo Bastos. Ronaldo colocou a letra sobre a melodia e harmonia a partir de um registro em fita cassete, mas a parceria não configura uma "solitude poética". Beto Guedes e Toninho Horta contribuem para a concepção final do enunciado, apresentado em sua primeira versão no disco *Clube da Esquina* (1972), "pois é deles a sequência harmônica da introdução, sobre a qual Toninho Horta faz suas intervenções à guitarra", bem como um solo mais adiante. Antonio Carlos Jobim grava *O Trem Azul* duas vezes, em 1989 e 1994, e nas duas faz referência ao solo de guitarra de Toninho Horta, o que evidencia a incorporação destas contribuições criativas à composição (NASCIMENTO, 2011, p. 28-27).

Esta colaboração coletiva ocorre na música popular brasileira, não apenas na parceria entre letrista e compositor, seja este criador apenas da linha melódica ou também da harmonia, mas também em outras esferas desta rede de contribuições, que passam pelas diversas figuras envolvidas, do arranjador aos instrumentistas. Sem o objetivo de hierarquizar, esta pesquisa advoga nesse sentido; e também, sem querer desmerecer os demais participantes de cada gravação, seu objeto são as escolhas timbrísticas de um músico partícipe de um processo que aponta para um Coletivo Autoral. Portanto, não se pretende levantar as contribuições criativas de todos os envolvidos nos fonogramas analisados, mas sim apontar de que maneira Toninho Horta agrega sentido às canções de João Bosco e Aldir Blanc.

O GUITARRISTA E A ESCOLHA DO TIMBRE

Segundo Tagg, timbre é uma palavra que "denota características acústicas que nos permitem distinguir entre duas notas, tonais ou não, que soam na mesma altura e volume" (TAGG, 2013, p. 277). Ao se tratar da guitarra elétrica, verificamos que o resultado final do timbre pode estar não apenas subordinado aos materiais que constituem a construção do instrumento, mas também ao uso de dispositivos tecnológicos, como pedais de efeito e amplificadores, que podem influenciar no resultado final da onda sonora percebida pelo ouvinte, além de escolhas técnicas na atuação do guitarrista, como a possibilidade de tocar as cordas com a ponta dos dedos ou através de uma palheta. Ao se tratar de um fonograma, existem ainda outros tipos de influências timbrísticas, como o tamanho da sala em que é captado o som (o que implica em diferentes ambiências geradas por reflexões acústicas) e o posicionamento dos microfones utilizados na captação, que podem influenciar diretamente na valorização de determinadas frequências. Verifica-se, portanto, uma complexa rede de agentes atuantes na qualidade do timbre, que podem ser regidos, geralmente de forma dominante pelo próprio guitarrista, mas também por figuras operantes no Coletivo Autoral de uma produção musical.

Dentre as possibilidades de alteração de timbre da guitarra elétrica discorremos neste estudo acerca dos efeitos sonoros, que alteram em diferentes níveis os parâmetros do som, manipulados geralmente através de unidades chamadas de pedais, *racks* de efeitos, ou ainda de forma digital através de *plugins* dentro dos softwares *DAW*. Os dispositivos citados permitem desde uma modulação através da alteração de parâmetros de amplitude, frequência e fase da onda sobre o tempo, até a filtragem de propriedades sonoras em composições não lineares, que simulam a distorção do sinal gerado por amplificadores saturados. Estes efeitos de áudio podem sugerir conotações e alterar a recepção pelo ouvinte de variadas formas. Consistem, pois, em "transformações aplicadas aos sons de maneira a modificar como eles nos afetam". (VERFAILE, GUSTAVINO & TRAUBE, 2006, p. 107).

Desde a criação da guitarra elétrica em meados dos anos 1930 até a atualidade, se por um lado avanços tecnológicos possibilitaram a criação de artefatos que propiciam ao guitarrista a utilização da tecnologia como interface para a criação artística, de outro lado o avanço tecnológico é compelido pela necessidade de se ampliar fronteiras da criação artística. A exemplo disto, o pesquisador Marcel Rocha cita o caso do influente guitarrista norte-americano Eddie Van-Halen: "a tecnologia por ele manipulada para atingir seus objetivos, a guitarra enquanto extensão do homem, o artefato tecnológico que, ao ser manipulado e modificado pelo gênio humano, possibilita e direciona a expressão artística" (ROCHA, 2011 p. 3).

Originar uma transformação sonora do ponto de vista técnico pode ser considerado algo trivial, porém, se considerarmos do ponto de vista da percepção esse processo pode apresentar importantes significados em um processo de comunicação. Essas transformações, ou efeitos, são geralmente classificadas do ponto de vista técnico, ignorando a percepção. (VERFAILE, GUSTAVINE & TRAUBE, 2006, p. 108). A escolha de um determinado efeito, como o *reverb*, conota uma sensação de espaço. Uma distorção pode implicar em uma sonoridade mais agressiva e representativa do estilo rock, o que Tagg classifica como **indicador de estilo**. Modulações como *phaser* podem servir como alusão a elementos da psicodelia dos anos 1970. Vale observar que estas são atribuições que em seu 'encaixe' prático se mostram bastante dinâmicas, variando de acordo com o contexto social em que são utilizadas.

TIMBRE COMO RECURSO EXPRESSIVO

A canção *Bodas de prata*, de autoria de João Bosco e Aldir Blanc, presente no álbum *Caça a Raposa* lançado em 1975, descreve na letra um cenário de amargura fomentado por uma traição amorosa:

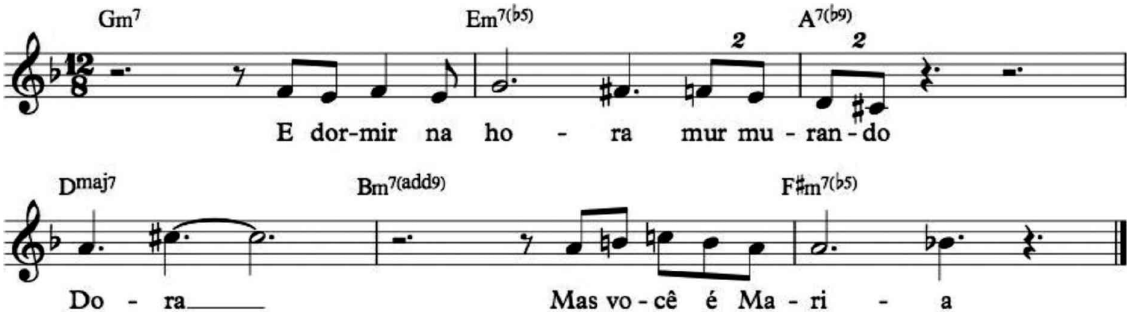
Você fica deitada
De olhos arregalados
Ou andando no escuro de penhoar
Não adiantou nada

Cortar os cabelos e jogar no mar
Não adiantou nada o banho de ervas
Não adiantou nada o nome de outro
No pano vermelho
Pro anjo das trevas
Ele vai voltar
Cheirando a cerveja
Se atirar de sapato na cama vazia
E dormir na hora murmurando:

Dora...
Mas você é Maria
Você fica deitada
Com medo de escuro
Ouvindo bater no ouvido
O Coração descompassado
É o tempo, Maria, te comendo
Feito traça num vestido de noivado
(BOSCO & BLANC, 1975)

Maria, personagem desta canção, reconhece a traição de seu marido, e apesar de inconsolada, recorre à magia negra, mas fracassa na tentativa de ser a única mulher de seu amor. Desilusão amorosa, caráter depressivo e frustração são elementos presentes no texto verbal desta canção potencializados por códigos do discurso musical. O andamento lento, a interpretação vocal arrastada de João Bosco e a tensão gerada pela construção melódica repousando sobre notas de tensão dos acordes, são elementos dentro da estrutura musical que advogam nesse sentido. Somados estes elementos ao desenrolar do texto verbal, forma-se uma **pilha musemáica**[1], que anuncia dois momentos no enunciado, divididos a partir do momento em que surge o nome de Dora, a amante. Neste momento, a harmonia que até então era construída sobre a tonalidade de Ré menor, modula para a tonalidade de Ré maior, acompanhada pela melodia, conforme demonstrado no exemplo abaixo:

[1] Segundo Philip Tagg, a atribuição de significados ao discurso musical, pode ocorrer através da observação de elementos não isolados. A ocorrência de um série de *musemas* com potencial de significado ao mesmo momento, aponta para o que ele chama de pilha musemática.



Exemplo 1. Trecho da canção *Bodas de Prata*, c. 23-28 (BOSCO & BLANC, 1975).

Destaca-se a favor do tema deste trabalho, a contribuição criativa de Toninho Horta na escolha dos timbres na execução do acompanhamento desta canção, como um dos elementos **marcadores de episódio**. Horta opta por dois efeitos distintos para os dois momentos da canção. Inicialmente, a escuta sugere uma modulação chamada de *phaser*. Os efeitos de modulação como *phaser* e *flanger* são obtidos através da mistura, de maneira digital ou analógica, de um som original da guitarra, e outro som também originário do mesmo instrumento, em que progressivamente frequências são canceladas e reintroduzidas sobre um tempo geralmente aleatório. Esta varredura de frequências, "transformam a guitarra em uma entidade de espaço, mesmo que não esteja se movendo no espectro sonoro (...) evocando um senso de desorientação sônica". (RUSSO, 2014, p. 8) Este tipo de significação através de analogia com o tempo e espaço, é classificado dentro da tipologia proposta por Tagg como **anáfona espacial**. Desta maneira podemos considerar que, potencialmente, o cenário de desorientação evocado no texto verbal é aflorado pela escolha do timbre de Horta à guitarra.

No segundo momento desta canção este mesmo senso de desorientação é mantido, porém, neste momento do fonograma a percepção sonora indica um efeito chamado de *wah-wah* aplicado à guitarra de Horta. Este efeito geralmente é obtido através de um pedal homônimo, que foi criado como uma ferramenta expressiva nos anos 1960, propondo, além da possibilidade de atuar como um filtro, a capacidade de emular o som da voz humana. Esta expressiva mudança de timbre não apenas evidencia a mudança de episódio do texto verbal, mas também, potencialmente, intensifica a temática de desespero proposta na canção nesta segunda parte.

Em um período cronologicamente anterior ao da gravação deste fonograma, nos anos de 1960 e 1970, guitarristas se estabeleceram internacionalmente com o advento do rock, que apesar de ter surgido em anos anteriores, consolidou neste período bandas e artistas representativos deste estilo. Ainda neste período o guitarrista norte-americano Jimi Hendrix surge como "divisor de águas no sentido de levar a guitarra elétrica maciça a um patamar de expressão mais alto (...) adicionou elementos psicodélicos, principalmente no que tange à utilização de efeitos sonoros especiais (...)" (ROCHA, 2011, p. 30). Em um álbum representativo deste período, *Electric Ladyland*, lançado em 1968, de autoria de Hendrix, o mesmo recorre aos filtros como recurso expressivo. A utilização dos efeitos como *wah wah, phaser e oitavadores* neste disco. em canções como *Voodoo Child* e *Burning of the Midnight Lamp* sugerem a mesma intenção de desorientação buscada por Toninho Horta na canção *Bodas de Prata*.

Em mais uma parceria de João Bosco e Aldir Blanc, a canção Tempos do *Onça e da Fera* (*quarador*), presente no disco *Tiro de misericórdia* de João Bosco, lançado em 1977 pela RCA, ocorre uma participação criativa e colaborativa de Toninho Horta utilizando a guitarra elétrica e

os efeitos sonoros. A letra desta canção, em similaridade com a primeira analisada neste estudo, também possibilita uma divisão em duas partes. Em um primeiro momento o texto verbal descreve um cenário referente a um passado, evocando com saudosismo um cenário que retrata o bairro Vila Isabel como um lugar de calmaria e bucólico. Termos como "tecidos em goiabeiras, sabiás, cigarras, vira-latas e um amor" sustentam tal imagem. Em um segundo momento o personagem da canção refere-se já a um momento presente, em que o ambiente social mudou, e isso o faz sentir mal. São trazidos para o texto nesse segundo momento, elementos representativos dessa mudança, como se observa neste trecho do texto: "Chovia, passei mal no elevador/ Ouvi nas ruas o cenário do metrô".

Saindo pro trabalho de manhã
O avô vestia o sol do quarador
Tecido em goiabeiras, sabiás
Cigarras, vira-latas e um amor
E o amor ia ao portão pra dar adeus
De pano na cabeça, espanador
Os netos, o quintal, Vila Isabel
Todo o Brasil era sol, quarador

Hoje, acordei depois do meio-dia
Chovia, passei mal no elevador
Ouvi na rua as garras do metrô
O avô morreu
Mudou Vila Isabel ou mudei eu?
Brasil
'Tá em falta honesto sol do quarador
(BOSCO & BLANC, 1977)

A morte do avô, a mudança da Vila Isabel e a falta do sol do quarador intensificam esse contraste de cenários no texto verbal. Essa mudança é explicitada por elementos dentro do arranjo da canção. No primeiro momento, a instrumentação da canção se limita ao uso do violão, flauta e a voz de João Bosco, todos executados em uma performance que contribui para a perspectiva de calmaria proposta no enunciado. A partir do segundo momento a instrumentação é claramente ampliada, com o acréscimo da bateria, baixo, naipe de metais e guitarra elétrica. Este último instrumento é destacado no plano sonoro, assumindo um papel que o aproxima da voz que está no primeiro plano, sugerindo um conflito com a linha melódica cantada por Bosco, intensificado pela maneira livre com que Horta executa linhas melódicas. Além deste elemento, Horta opta neste momento pela utilização de uma distorção, como recurso expressivo para realçar o ambiente urbano presente no texto. Percebe-se desta maneira a utilização do timbre da guitarra elétrica como um **marcador de episódio**[2].

Esta mesma utilização da distorção ocorre em uma composição de Horta em parceria com Fernando Brant. Na canção *Céu de Brasília*, presente no disco de Horta *Terra dos Pássaros*, lançado em 1980, a letra descreve a desvalorização de uma vida urbana, como descreve a pes-

[2] A distorção é descrita anteriormente neste estudo como um possível indicador do estilo Rock, porém, esse tipo de referência só seria possível com a ocorrência de outros elementos estruturais, ausentes nestes fonogramas analisado.

quisadora Thais Nicodemo: "Nesta canção prevalece uma imagem onírica de um personagem que sobrevoa a cidade de Brasília, deixando de lado a cidade grande e o mundo do trabalho e valorizando a vida bucólica (...)" (NICODEMO, 2009, p. 152).

O texto verbal apresenta uma similaridade temática com a composição de Bosco e Blanc, e além desta aproximação, um timbre semelhante é utilizado por Horta na introdução de *Céu de Brasília*. Nesta canção, Horta também opta pela utilização de uma distorção como alusão aos elementos da cidade, evidenciando a calmaria sugerida quando, ao entrar na primeira parte cantada da canção, a instrumentação é reduzida ao violão, flauta e voz, justamente no momento em que surge na letra o verso: "a cidade acalmou".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na medida em que se debruça sobre um objeto de pesquisa, percebe-se claramente a complexidade que se apresenta nas escolhas metodológicas. Ao se tratar de música, essa complexidade é intensificada pela interdisciplinaridade envolvida na análise do discurso musical. No estudo aqui apresentado, a opção por tratar especificamente da atribuição de significados a partir de contribuições de Philip Tagg, através da observação da escolha de timbres em performance específica, certamente não encerra a questão, mas aponta para a possibilidade de uma abordagem que busca a compreensão da totalidade de um enunciado.

A adoção desta abordagem metodológica permite concluir que as escolhas de Toninho Horta, nos dois fonogramas analisados, reforçam sentidos das letras destas canções. Nos momentos de modulação do texto verbal, as mudanças sonoras não distorcem a temática do enunciado, pelo contrário, iluminam os significados intencionais propostos por Bosco e Blanc. Esta contribuição significativa de Horta para as duas canções não só dá corpo à ideia de Coletivo Autoral como também nos convida a valorizar esses elementos considerados secundários na análise musical, a fim de buscar uma melhor compreensão da canção popular.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, M. T. (2010). *Toninho Horta - Harmonia Compartilhada*. São Paulo, Brasil, Imprensa Oficial.

BASTOS, R. (1989) Cais (LP). Som Livre - Brasil Bosco, J. (1975) Caça a raposa (LP). RCA - Brasil.

_____. (1977) Tiro de misericórdia (LP). RCA - Brasil.

CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda (2010). *Toninho Horta - Harmonia Compartilhada*. Imprensa Oficial, São Paulo, Brasil.

NASCIMENTO, M. (1972) Clube da Esquina (LP). EMI - Brasil.

NASCIMENTO, H. G. d. (2011). *Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*. (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

NICODEMO, T. L.(2009) *Terra dos pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

NATTIEZ, Jean-Jacques. (2005) *O combate entre Cronos e Orfeu:* ensaios de semiologia musical aplicada. Via Lettera.

JUNIOR, J. B. G. (2007). *Cesar Camargo Mariano, Cristovão Bastos e Gilson Peranzzetta: uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianistico na música popular brasileira no final do século XX*. (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

HORTA, T (1980). Terra dos pássaros (LP). EMI - Brasil Hendrix, J (1968). Electric Ladyland. Reprise Records - USA.

JOBIM, T. (1994) Antonio Brasileiro (CD). Globo/Columbia - Brasil.

ROCHA, M. E. L. (2011) *A tecnologia como meio expressivo do guitarrista atuante no mercado musical pop*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

RUSSO, N. (2014). *Psychedelic Rock:* Ersatz Nostalgia for the Sixties and the Evocative Power of Sound in the Retro Rock Music of Tame Impala. 10.4000/volume.4344, p. 162-173.

TAGG, P. (2003) Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, v. 14, n. 23, p. 5-40.

_____. (2013). *Music's Meanings:* A Modern Musicology for Non-musos. New York: Mass Media Music Scholar's Press.

VERFAILE, V. & GUSTAVINO, C. (2006) *An interdisciplinary approach to audio effect classification*. Proceedings of the 9th International Conference on Digital Audio Effects, DAFx.