

O Arranjo e o improviso de Raphael Rabello sobre *Odeon* de Ernesto Nazareth

Alvimar Liberato Nunes (UEMG, Belo Horizonte, MG)

alvimarnunes@ig.com.br

Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte, MG)

fborem@ufmg.br

Resumo: Estudo comparativo entre os procedimentos composicionais de Ernesto Nazareth (1863-1934) no original de *Odeon* para piano de 1910 (NAZARETH e MAURÍCIO, 1968) e as práticas de performance e de arranjo pelo violonista de choro Raphael Rabello (1962-1995) no seu arranjo gravado em áudio comercial (NAZARETH e RABELLO, 1991) e em seu improviso gravado em vídeo não-comercial (RABELLO e NAZARETH, 1991). As análises das transcrições dessas gravações (NAZARETH e RABELLO, 2014; RABELLO e NAZARETH, 2014) revelam um tratamento livre da forma, alterações rítmicas, melódicas e harmônicas, e uma influência da linguagem idiomática do violão erudito e flamenco na performance de Raphael Rabello.

Palavras-chave: interpretação de Raphael Rabello; *Odeon* de Ernesto Nazareth, arranjo musical e improvisação; choro na música popular brasileira.

Raphael Rabello's arrangement and improvisation on *Odeon* by Ernesto Nazareth

Abstract: Comparative study between the compositional procedures by Brazilian composer and pianist Ernesto Nazareth (1863-1934) in his landmark choro *Odeon* for piano from 1910 (NAZARETH and MAURÍCIO, 1968) and the performance and arrangement practices by Brazilian choro guitar player Raphael Rabello (1962-1995) in his recorded arrangement (NAZARETH and RABELLO, 1991) and his non-commercial video improvisation (RABELLO and NAZARETH, 1991). The analyses of the transcriptions of these recordings (NAZARETH and RABELLO, 2014; RABELLO and NAZARETH, 2014) reveal a free approach to the form, alterations of rhythm, melody and harmony and influence of the classical and flamenco guitar in Raphael Rabello's performance.

Keywords: Raphael Rabello's interpretation; *Odeon* by Ernesto Nazareth; musical arrangement and improvisation; *choro* in Brazilian popular music.

... O melhor violonista que ouvi em muitos anos. Superou as limitações técnicas do instrumento e sua música chega livre de sua alma direto para os corações de quem o admira... (Paco de LUCIA, 2013).

... Raphael conseguiu libertar o choro de sua seriedade com seu estilo extrovertido de tocar... foi simplesmente um dos maiores violonistas que já viveu... (Pat METHENY, 2013).

... Nasceu para tocar o violão ... (Radamés GNATTALI, 2013).

... Não tinha limites... técnica, velocidade, bom gosto harmônico, um artista completo... (Horondino Silva, o Dino SETE CORDAS, 2013).

... atingiu uma qualidade universal... (Paulo MOURA, 2013).

... Apesar de sua técnica, sonoridade e performances virtuosísticas, ele ainda era como um talento jovem aprendendo e assimilando toda a música que o rodeava... (Oscar CASTRO-NEVES, 2013)

1 – Contexto histórico: Ernesto Nazareth, Raphael Rabello e *Odeon*

Assim como Ernesto Nazareth (1863-1934), Raphael Rabello (1962-1995) esteve imerso em um meio familiar bastante musical desde criança e, após estudar com alguns professores de música, encontrou no autodidatismo seu caminho de formação profissional. Desde a adolescência, frequentou importantes rodas de choro e trabalhou com figuras referenciais como Dino Sete Cordas, Radamés Gnattali, Maurício Carrilho, Henrique Cazes e Joel do Nascimento. Embora tenha falecido precocemente aos 32 anos, deixou relevante produção discográfica, principalmente como violonista e arranjador. Mas seu trabalho criativo inclui também obras originais de sua autoria: 18 canções para violão e voz (15 com letras de Paulo César Pinheiro e 3 com letras de Aldir Blanc), lançadas no disco *Todas as canções*, em que acompanha sua irmã, a cantora Amélia Rabello (RABELLO e RABELLO, 2002), casada com o sambista Paulinho da Viola. Ao mesmo tempo em que se destacou acompanhando importantes cantores populares, tinha no arranjo e na improvisação duas de suas principais habilidades. Entre os muitos arranjos que Raphael criou, SILVA (2010, p.19) destaca suas versões sofisticadas de *Lamentos do morro*, *Desvairada*, *O Vão da mosca*, *Conversa de botequim*, *Odeon*, *Ainda me recordo*, *Graúna*, *Interrogando*, *Modinha*, *Luiza*, *Passarim* e *Garoto*. Na sua versão de *Sampa* de Caetano Veloso, por exemplo, ele recorre a procedimentos como abaixar em um tom a afinação da 6ª corda (de Mi para Ré), utilizar modulação e recorrer a técnicas virtuosísticas do violão. Discutindo a interpretação e improvisação na música brasileira para violão, BEVAN (2008, p.38) reconheceu na versão de Raphael da música *Jorge do fusa* de Garoto "muitas substituições de acordes e variações rítmicas". O ecletismo dos arranjos de Raphael pode ainda ser apreciado no seu arranjo de *Retrato em branco e preto* de Tom Jobim e Chico Buarque, no álbum *À flor da pele*, no qual ele recorre à citação, incluindo a "... a seção B do *Prelúdio N° 5* de Heitor Villa-Lobos, com baixos tocados com rigor, fazendo alusão ao choro, além de técnicas do flamenco", como o abafamento das cordas e diversos tipos de golpes de articulação, incluindo a *alzapúa*, que é a alternância do polegar da mão direita (m.d.) para baixo e para cima (BORGES, 2008, p.129).

Dentro do cosmopolita e sempre cambiante ambiente musical brasileiro, o choro é um dos gêneros de música popular cujas práticas de performance mais tem resistido às modificações dentro do próprio gênero ou em processos de hibridação. Ao longo de mais de um século de existência, as rodas de choro testemunham a manutenção de tradições como (1) o rigor da forma rondó A-B-A-C-A, (2) o contraponto movimentado entre a melodia e a baixaria (baixo melódico do choro, dentro da fórmula composicional de voz aguda acompanhada por um baixo cifrado; ALMEIDA, 1999) e (3) um conceito de improvisação diferente do jazz, baseado na inclusão de pequenas variações rítmicas e melódicas, e ornamentos. Entretanto, a história da música instrumental brasileira vê,

ocasionalmente, surgir músicos de choro cuja formação mais eclética os motiva a experimentar procedimentos que vão além da manutenção das raízes pressupostas pela matriz do gênero. Esse foi o caso de Raphael Rabello, como atestam seus ecléticos admiradores, os quais incluem os influentes músicos nas epígrafes que iniciam esse artigo, como Paco de Lucia, Pat Metheny, Radamés Gnattali, Dino Sete Cordas, Paulo Moura e Oscar Castro-Neves.

Ernesto (Júlio de) Nazareth estudou piano com a mãe até os dez anos, continuando depois com o pianista amador Eduardo (Rodolpho de Andrade) Madeira (LEITÃO e SCHOOF, 2013) para, depois, seguir como autodidata, trabalhando na Casa Carlos Gomes do Rio de Janeiro como "experimentador" de partituras. Dentro de seus mais de 90 "tangos brasileiros" (ou maxixes, precursores do choro), destaca-se *Odeon*, o qual compôs em 1910 em homenagem ao cinema carioca de mesmo nome e em cuja sala de espera costumava tocar. Na década de 1940 recebeu letra de Hubaldo Maurício¹ e foi gravado por Dirinha Costa, em 1963 (THOMPSON, 2013; disco Copacabana 6.555-A). Em 1968, recebeu nova letra, de Vinicius de Moraes, a pedido de Nara Leão (SEVERIANO e MELLO, 1997, p.207).

Mais de oito décadas separam a publicação da partitura de *Odeon* (1910) de Ernesto Nazareth (1863-1934) do arranjo (1991) e do improviso (1991) sobre esse choro realizados por Raphael Rabello em duas gravações diferentes. O objetivo do presente estudo é demonstrar como Raphael utiliza, no âmbito das práticas composicionais (o arranjo) e das práticas de performance (a improvisação), os elementos formais, harmônicos, rítmicos e melódicos da música original. Visa também discutir os procedimentos da escrita idiomática de Raphael, uma vez que ele adaptou para o violão, às vésperas do século XXI, a escrita para piano de salão do início do século XX.

No presente artigo² foram utilizadas três fontes primárias: (1) a partitura de *Odeon*, original para piano, composta por Ernesto Nazareth em 1910 - chamada aqui de *Odeon-original* (NAZARETH e MAURÍCIO, 1968), (2) o áudio do arranjo de *Odeon*, para violão solo, de Raphael Rabello gravado por ele mesmo no disco *Raphael Rabello & Dino 7 Cordas* lançado em 1991 - chamado aqui de *Odeon-arranjo* (NAZARETH e RABELLO, 1991), e (3) o vídeo não-comercial de 4 minutos e 19 segundos de *Odeon* para dois violões, chamado aqui de *Odeon-improviso* (RABELLO e NAZARETH, 1991) e que contém a improvisação de Raphael, gravada por José Pascoal Guimarães na sua casa no dia 15 de Março de 1991, quando ele veio a Belo Horizonte para realizar um show em duo com o cantor Ney Matogrosso, e também participou de um *masterclass* organizado pelo primeiro co-autor do presente artigo na UEMG (Universidade Estadual de Minas Gerais). Foram também utilizadas duas fontes secundárias para a análise do estilo composicional e das práticas de performance de Raphael Rabello, produzidas a partir das fontes primárias: a partitura do arranjo (NAZARETH e RABELLO, 2014) realizada com base na transcrição do áudio do arranjo

(com indicação de dedilhados e articulações) e a partitura da improvisação (RABELLO e NAZARETH, 2014), realizada com base no vídeo da improvisação e contendo o *timing*³ das seções formais. Ambas as transcrições e edições do *Odeon-arranjo* e do *Odeon-improviso*, realizadas pelos autores do presente artigo, estão publicadas às p.114-121 e p.122-128 desse volume de *Per Musi*.

2 – Análise formal das três versões: *Odeon-original*, *Odeon-arranjo* e *Odeon-improviso*

Harmonicamente, as seções formais do *Odeon-original* (NAZARETH e MAURÍCIO, 1968) não apresentam novidades: a *Seção A* é em Dó# Menor e as *Seções B* e *C* são no tom relativo, Mi maior. Já no *Odeon-arranjo*, e também no *Odeon-improviso*, Raphael Rabello optou por transpor o tom original uma terça menor acima, passando para o tom de Mi menor (e assim, as *Seções B* e *C* modulam para Sol Maior). Essa mudança favorece a escrita idiomática do violão, cujas seis cordas soltas estão relacionadas com a tonalidade escolhida: duas cordas Mi – que é a tônica –, as cordas Lá e Si – que são a subdominante e a dominante deste centro tonal, respectivamente –, e as cordas Sol e Ré – que são a relativa maior e sua dominante, respectivamente. Nos âmbitos locais, Raphael mantém as progressões harmônicas básicas do *Odeon-original*, mas faz interferências pontuais dignas de nota, mostradas mais à frente.

O esquema formal do *Odeon-original* foi estruturado por Ernesto Nazareth com base na forma mais comum do

choro: um rondó com três seções contrastantes com 16 compassos cada (*Seção A*, como refrão, e a *Seção B* e *Seção C* como seções contrastantes), que se repetem na primeira recorrência (49 compassos no total, sem contar as repetições; ou 128 compassos no total contando as repetições da forma). Tematicamente, Nazareth construiu o *Odeon-original* a partir de 5 motivos básicos (Ex.1a, b, c, d), que estão, de certa forma, relacionados entre si. Quase a totalidade da *Seção A* (c.1-16) é baseada no motivo *M1* (anacruse cromática descendente de semicolcheias; Ex.1a), seguida imediatamente pelo motivo *M2* (sequência de graus conjuntos descendentes com o ritmo de colcheia pontuada-semicolcheia; Ex.1a). Esses dois motivos, ambos de contornos melódicos descendentes, se impregnaram de tal forma no imaginário de milhões de apreciadores do choro (profissionais e leigos), que a música pode ser reconhecida só pelo seu início, quando aparecem esses dois motivos. Esse contorno melódico descendente geral é compensado esporadicamente pelo contorno do motivo *M3*, que é um arpejo ascendente (Ex.1b). A *Seção A* ainda traz, no seu final, o motivo *M4* (a síncopa brasileira de semicolcheia-colcheia-semicolcheia sequenciada), também de natureza descendente (Ex.1c), e que é reutilizado como o motivo principal de quase toda a *Seção B* (c.17-32). O motivo *M5*, anacrústico e em semicolcheias como *M1*, só aparece na *Seção C* (c.33-49; que Nazareth chama de *Trio*), mas seu contorno melódico, baseado na repetição de uma mesma nota, é estacionário (horizontal) (Ex.1d). Mas, ao ser sequenciado, o motivo *M5* constitui a base da *Seção C* e também adquire o contorno melódico descendente geral da obra.

The image displays five musical motifs labeled M1 through M5, extracted from the piano solo of Ernesto Nazareth's *Odeon-original*.
 - **M1**: Located at the beginning of the score (c.1), it is a descending chromatic anacrusis of eighth notes. It is circled in red and labeled **M1**.
 - **M2**: A sequence of descending conjunct degrees with a dotted eighth note and a sixteenth note. It is circled in red and labeled **M2**.
 - **M3**: An ascending arpeggio. It is circled in red and labeled **M3**.
 - **M4**: A syncopated eighth-note, quarter-note, eighth-note sequence. It is circled in red and labeled **M4**.
 - **M5**: An anacrusis of eighth notes on a single pitch. It is circled in red and labeled **M5**.
 The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff com brilho*, and *menos*, and performance instructions like *Gingando* and *Piano*.

Ex.1a, b, c, d - Motivos básicos (*M1*, *M2*, *M3*, *M4* e *M5*) do *Odeon-original* para piano solo de Ernesto Nazareth (NAZARETH e MAURÍCIO, 1968) e seus contornos melódicos.

A versão *Odeon-arranjo* (Ex.2b) de Raphael apresenta diferenças formais relevantes em relação ao *Odeon-original* (Ex.2a). É um pouco mais longa (146 compassos), apresentando: (a) uma **Introdução** de 10 compassos com uma superposição de seus dois últimos compassos com as três primeiras notas anacrústicas da **Seção A'**; (b) variações em cada recorrência das seções formais (exceto pela **Seção B**, repetida literalmente); (c) a transformação do último refrão (a **Seção A''**) em um trecho virtuosístico de 30 compassos constituindo uma típica *cadenza*; e (d) uma última recorrência do refrão (a **Seção A'''**) constituindo uma *Coda* de 10 compassos, ainda mais virtuosística, com a semínima = 144.

Por outro lado, a versão *Odeon-improviso* de Raphael (Ex.2c), considerada aqui apenas a partir do momento em que ele toca sozinho no vídeo de 4 minutos e 19 segundos, entre [00:32] e [04:07], é ainda mais longa (155 compassos) e mais livre em relação à forma. Raphael, além de tocar, está interagindo em uma situação de demonstração de suas habilidades para o grupo de chorões na casa de José Pascoal Guimarães. Por isso, pára de tocar por 33 segundos, entre [01:22] e [01:55], para explicar, didaticamente, como realiza uma passagem virtuosística em que utiliza arpejos rápidos do estilo flamenco. Assim, após a **Seção B1**, (que tem apenas 9 compassos, pois Raphael não interrompeu o que estava tocando antes, em duo), ele vai direto para a **Seção C** (chamada aqui de **C1**). Depois toca o refrão (chamado aqui de **Seção A1**) e realiza a **Seção B2**. Então, toca de

novo o refrão (chamado aqui de **Seção A2**) e faz a **Seção C** quatro vezes em seguida (chamadas aqui de **C2**, **C3**, **C4** e **C5**), antes de finalizar o improviso com a **Seção A3**.

3 – O *Odeon-arranjo* de Raphael Rabello

No início de seu arranjo, Raphael Rabello apresenta uma Introdução de natureza improvisatória, com andamento *ad libitum*, que funciona como uma grande anacruse (c.1-10) que vai da dominante (Si Maior) para o tônica (Mi Menor) que inicia a Seção A. Transitando no braço do violão entre três cordas adjacentes (4ª, 5ª e 6ª), ele gravita em torno da nota Si₃ – com os típicos semitons inferior e superior em torno da dominante: Lá# e Dó natural – (Ex.3a), cuja inspiração é o motivo estacionário M5, o que funciona como um longo pedal em meio a graus conjuntos descendentes derivados do motivo M2 e arpejos em *volate* tematicamente associados a M3 para, finalmente, repousar uma oitava abaixo, no Si₂ (c.6). Em seguida, Raphael amplia a anacruse cromática descendente do motivo M1, estendendo a duração de suas três notas. Para fazer isso, ele repete diversas vezes, enfaticamente, o Si₃ inicial, em colcheias (c.6-9), até chegar ao repouso temporário sobre uma mínima com *fermata*. Em seguida, com o efeito de *campanella* na semínima com apojetura cromática do c.9 (com a técnica de ligado ascendente na mão esquerda, também chamada de *hammer on*), cria uma expectativa no ouvinte sobre como e quando o tema mais conhecido da obra virá, anacruse que é finalizada no c.10 com duas colcheias (Ex.3b).

Odeon-original

forma	[:	A	: :	B	:	A	:	C	:	A]
localização	c.1		c.17		c.1		c.33		c.1		c.16	
nº compassos:		32	+	32	+	16	+	32	+	16		= total de 128c.

Odeon-arranjo

forma	[Intro		A	A'	:	B	:	A''		C	C'		A''' (Cadenza)		A'''' (Coda)]	
localização	c.1		c.11	c.27	c.43		c.59		c.75	c.91	c.107		c.137		c.146			
nº compassos:		10	+	16	+	16	+	16	+	16	+	16	+	30	+	10		= total de 146 c.

Odeon-improviso

forma	[B1		C1		A1		B2		A2		C2		C3		C4		C5		A3]	
localização	c.1		c.10		c.26		c.43		c.59		c.75		c.91		c.107		c.123		c.139		c.155	
nº compassos:		9	+	16	+	17	+	16	+	16	+	16	+	16	+	16	+	16	+	17		= total de 155 c.

Ex.2a, b, c – Forma do *Odeon-original* de Ernesto Nazareth e alterações da forma nas versões *Odeon-arranjo* e *Odeon-improviso* de Raphael Rabello.

Ex.3a, b – Desenvolvimento motivico na **Introdução** do *Odeon-arranjo* de Raphael Rabello: (Ex.3a): Pedal em torno da dominante Si (Motivos M2, M3 e M5); (Ex.3b): prolongamento da anacruse original de *Odeon* por meio de aumento rítmica, *fermata* e efeito de *campanella* (Motivos M1 e M2).

Outro recurso idiomático do violão que Raphael utiliza é o abafamento súbito das cordas, especialmente a ressonância dos harmônicos naturais, com o intuito de criar uma sonoridade percussiva que adiciona tempero ao molho do choro. No c.26, esse recurso ainda serve ao propósito de articular seções, preparando acusticamente a anacruse cromática que leva à Seção A' (Ex.4).

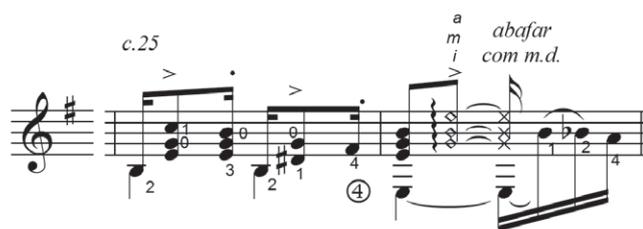
Embora o baixo melódico no choro seja uma característica que distingue esse gênero musical de muitos outros (ALMEIDA, 1999, p.116), quase sempre a melodia principal do choro aparece na região mais aguda. Por isso, a Seção A do *Odeon-original* de Nazareth é uma exceção no repertório. No *Odeon-arranjo*, Raphael respeita esta característica melódica quase o tempo todo, se atendo ao conteúdo melódico original nesse registro nas Seções A, A', A'' e A'''. Mas na Seção A'''' (Coda), ele leva a melodia para o registro agudo com o intuito de criar um brilhante *grand finale*. Nas vezes em que realiza esse material temático no registro mais grave, parecido com o original, Raphael busca variá-lo, se esquivando momentaneamente do seu conteúdo temático. Por exemplo, no c.70 da Seção A'' (Ex.5a) e nos c.100-101 da Seção C', (Ex.5b) ele realiza um efeito idiomático típico do violão de sete cordas, em que a baixaria, partindo da corda solta Lá, articula diversos padrões de ligadura, como o ligado ascendente na m.e. (mão esquerda) e articulações com o polegar da m.d.

Já na Seção A''', Raphael cria o clima de *cadenza* virtuosística, típica da música erudita, na qual traz de volta elementos da *Introdução*, como o *ad libitum*, os arpejos virtuosísticos e o desenvolvimento temático baseado em M1, M2, M3 e M5. Essa *cadenza* tem a forma ternária

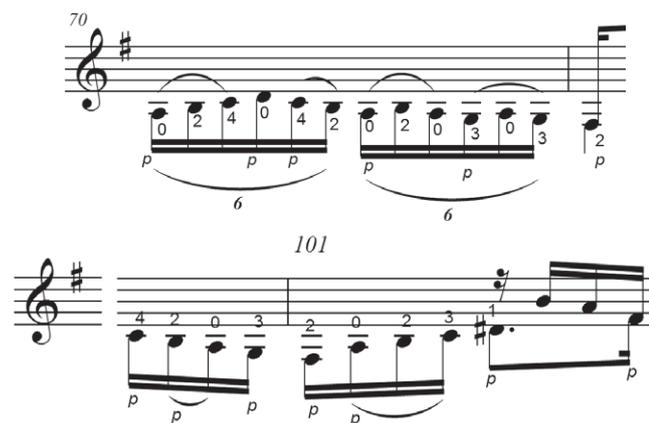
ABA. Sua primeira e terceira partes (c.107-121; c.127-135) são muito similares à *Introdução*, mas dessa vez, ele recorre às quiálteras de três semicolcheias em longas seqüências (Ex.6a) e à métrica ternária (Ex.6b) que em nada lembram o universo predominantemente binário do choro, mas do repertório flamenco. Na parte central dessa *cadenza* (c.122-126), outra técnica sofisticada chama a atenção: o *tremolo*, no qual ele superpõe o motivo M5 a uma combinação dos motivos M2 e M3 (Ex.6c).

No *Odeon-original*, a relação motivica entre as Seções A e B se dá apenas pela reutilização do motivo M4 (com sua síncope brasileira). Essa relação se torna mais sofisticada no *Odeon-arranjo* de Raphael, pois, na sua Seção B, ele superpõe esse motivo a um pedal Ré no baixo, derivado do motivo M5 (com suas notas repetidas) e a uma voz intermediária que desce cromaticamente, como a anacruse do motivo M1 (Ex.7).

Raphael Rabello conviveu muito com os deslocamentos rítmicos típicos do choro. Um dos mais comuns é a repetição de estruturas ternárias aninhadas dentro da métrica binária do choro o que, momentaneamente, sugere outros tipos de compasso. Isso ocorre, por exemplo, em *Lamentos do Morro* (Ex.8a) de Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), peça que fez parte do repertório de Raphael desde criança (BELLINATI, 1991). Aqui, a colcheia pontuada ocorre ora fora do tempo, ora no tempo, sugerindo a métrica 7/4 (sensação que é corrigida a cada dois compassos). Já na Seção C do seu *Odeon-arranjo*, Raphael recorre a procedimento semelhante, mas cuja repetição de quatro dessas células rítmicas dá a sensação da métrica 3/8, gerando uma hemiola cadencial antes da nova recorrência do motivo M5 (Ex.8b).



Ex.4 – Abafamento das cordas do violão para valorizar a anacruse cromática (motivo M1) que articula a Seção A'.



Ex.5a, b – Baixarias no *Odeon-arranjo* de Raphael Rabello com os recursos do ligado na m.e. e articulação do polegar na m.d.

A''' - Cadenza



Ex.6a, b, c – Utilização virtuosística dos motivos M2, M3 e M5 na *Cadenza* do *Odeon-arranjo* de Raphael Rabello: (Ex.6a) arpejos com melodia polifônica; (Ex.6b) registro amplo; (Ex.6c) técnica de *tremolo*.

Ex.7 – Superposição do motivo *M4* aos motivos *M1* e *M5* na Seção B do *Odeon-arranjo* de Raphael Rabello.

Lamentos do Morro (Garoto)

Odeon-arranjo (Rabello-Nazareth)

Ex.8a, b – Sugestão de métrica ternária dentro da métrica binária do choro: (Ex.8a) o modelo de Garoto em *Lamentos do Morro* de Garoto; (Ex.8b) e o *Odeon-arranjo* (c.83-84) de Raphael Rabello.

Embora tenha procurado manter a harmonia original do *Odeon-original* de Nazareth, Raphael, no *Odeon-arranjo*, incrementa algumas progressões, utiliza alterações menos comuns no choro tradicional ou, mesmo, recorre a diferentes voicings. Sua solução para realizar, violonisticamente, o acorde de 6ª aumentada alemã utilizado por Nazareth no c.30 do *Odeon-original*, é articular a alteração no baixo (Lá #, ou seja, a 4ª aumentada do acorde) logo antes do restante do acorde (como uma colcheia e não uma semicolcheia), criando nos c.24, 40 e 72 uma rítmica mais movimentada do que ocorre no original. Embora mais difícil de tocar, essa solução permite incluir todas as notas do acorde (Ex.9). Já na última Seção A do arranjo, provavelmente para dar

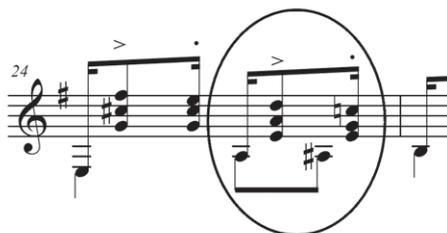
mais fluência ao trecho, Raphael simplifica a harmonia, omitindo esse acorde.

Harmonicamente, no *Odeon-original*, Nazareth recorre a acordes diminutos com função dominante, em que as fundamentais são substituídas pela 9ª menor (funcionando como um sétimo grau). Para manter esta harmonização no *Odeon-arranjo*, a solução idiomática que Raphael encontrou foi subir para a 11ª casa do braço do violão na 5ª quinta corda e descer idiomáticamente a partir dali (c.11-14) com formas diversas de m.e. até a corda solta Lá, facilitando a realização das linhas descendentes do baixo e dos acordes (Ex.10).

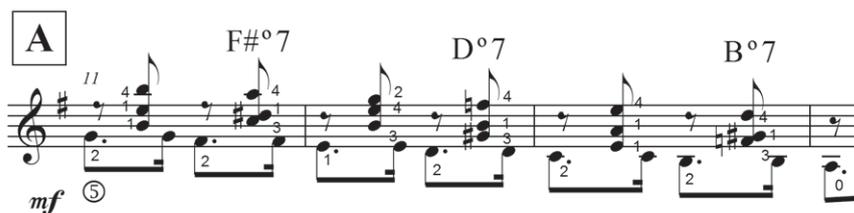
Embora a harmonia dos choros tradicionais tenda a ser mais simples, com poucas alterações, podemos observar que Nazareth utiliza, no *Odeon-original*, tensões como a 13ª abaixada, a 9ª maior (ou 9ª maior e 6ª) e a 11ª. Raphael busca não simplificar esses tipos de extensão harmônica no *Odeon-arranjo*, como no trecho dos c.39-41, em que mantém a linha melódica principal, na voz superior. Como no original, aqui as tensões resolvem por grau conjunto descendente, ainda que isso resulte em uma movimentação maior da mão esquerda no violão, como

mostram as tablaturas no Ex.11 (na última tablatura a abreviatura *12fr.*, do inglês *12th fret*, que significa 12ª casa no braço do violão).

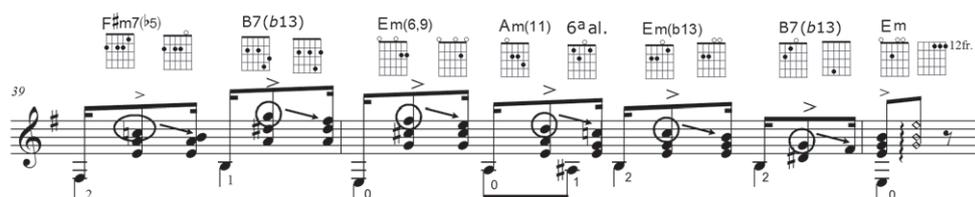
Embora o *Odeon-arranjo* seja composicionalmente controlado, com repetições de diversos elementos, muitas vezes literais, Raphael vez ou outra adota uma abordagem melódica livre, como se estivesse em uma improvisação, a exemplo do trecho nos c.101-108 da Seção C', que é finalizada com uma *fermata* (Ex.12).



Ex.9 – Alteração rítmica de Raphael Rabello no *Odeon-arranjo* para abrigar, violonisticamente, o acorde de 6ª aumentada alemã.



Ex.10 – Acorde diminutos em descida idiomática pela 5ª corda (Lá) no braço do violão no *Odeon-arranjo* de Raphael Rabello.



Ex.11 – Movimentação da mão esquerda no *Odeon-arranjo* de Raphael Rabello, para manter a linha melódica com as tensões e resoluções do *Odeon-original* de Ernesto Nazareth.



Ex.12 – Trecho de natureza improvisatória no final da **Seção C'** do *Odeon-arranjo* de Raphael Rabello, mostrando variedade de registros, ritmos e articulações.

4 – O *Odeon-improviso* de Raphael Rabello

Como era de se esperar, observa-se uma liberdade muito maior de Raphael no *Odeon-improviso* do que no *Odeon-arranjo* na sua abordagem dos elementos harmônicos, melódicos e rítmicos do *Odeon-original*. Assim, a recorrência dos motivos é mais difusa e esparsa. Quando acontece, muitas vezes é dissimulada por meio de procedimentos como inversão de contorno melódico, alterações rítmicas, fragmentação de um mesmo motivo e, mesmo, combinação de motivos. Uma combinação de referências motivicas pode ser observada na Seção B1 [em 00:32], que abre o improviso: a anacruse de M1, o cromatismo também de M1, o ritmo de M2 e o arpejamento de M3 (Ex.13). Outra característica do choro nesse trecho é um grande número de acordes invertidos, essenciais para a condução das linhas de baixaria.

Com sua impecável técnica no violão, ele procurou cobrir todos os registros do instrumento durante a improvisação, conectando o grave ao agudo, em diversos momentos, com ágeis movimentos de mão esquerda. Isso pode ser observado no início da Seção C1 [em

00:43], na qual cobre o intervalo de quase três oitavas, indo do Fá#² ao Ré⁵ (Ex.14).

Essa maior liberdade inventiva, que é estimulada pela atmosfera da improvisação, se reflete numa escolha mais variada de ritmos. Além das semicolcheias corridas e sínopes de colcheias e semicolcheias recorrentes no *Odeon-original*, ele lança mão de tercinas (c.1), quintinas (c.131), sextinas (c.130-131), grupos de quatro fusas (c.30-31) e grupos de oito fusas (c.10). Esses grupos de quatro fusas descendentes (c.30-31, em [01:08]) são remissivos da técnica de arpejos rápidos do violão flamenco, estilo espanhol que Raphael Rabello recebeu os créditos de ter introduzido no choro brasileiro (BORGES, 2008; SILVA, 2010). No vídeo analisado, a reação de seu acompanhante e dos demais ouvintes a esse trecho virtuosístico é tão forte (Ex.15) que ele precisa parar [em 01:22] para explicar como o realiza tecnicamente, tocando várias vezes o trecho, mostrando, didaticamente, os detalhes do arpejamento dos acordes (Ex.16) em um andamento bem mais lento (RABELLO e NAZARETH, 1991, em [01:31]). Essa diminuição do andamento permite explicitar mais claramente a relação temática desse trecho com o motivo M2.

Ex.13 – Combinação de características dos motivos M1, M2 e M3 e acordes invertidos no início do *Odeon-improviso* de Raphael Rabello.

Ex.14 – Virtuoso melódico de Raphael Rabello no *Odeon-improviso*, cobrindo quase três oitavas melodicamente, do Fá#² ao Ré⁵.

Como seu acompanhante parou de acompanhá-lo, vez ou outra Raphael, ao continuar tocando sozinho, sai da função de solista e assume, no violão de seis cordas, a função principal do violão de sete cordas no choro, ou seja, a realização de baixarias. E o fazê-lo, improvisando, ele revela que está atento às características do choro tradicional, como a utilização de acordes invertidos (veja Ex.13 acima), acordes de 6ª arpejados descendente e cromatismo ascendente – que pode ser visto como uma inversão do motivo *M1* (Ex.17, pouco antes de [02:16]).

Outro exemplo da sofisticada improvisação temática de Raphael ocorre nos c.34-37 (Ex.18; em 1:13)], em que combina o ritmo do motivo *M2* (baixo descendente) com o arpejo ascendente do motivo *M3*. Com isso, consegue apresentar o motivo *M2* na região aguda do violão. Assim, ele varia a região desse motivo no *Odeon-original*, que é associado apenas ao grave das linhas do baixo.

Em relação à síncope do motivo *M4*, Raphael cria sutilezas rítmicas, como sequenciar a ligadura que conecta dois grupos de semicolcheias (c.15-17), evitando, assim, articulações nos tempos fortes da métrica binária, ao mesmo tempo em que explicita a proximidade entre os motivos *M2* e *M4* (Ex.19). No trecho mostrado

(em [00:49]), ele ainda utiliza o recurso idiomático do *glissando* no violão para enfatizar a primeira síncope.

Já em relação à escolha dos ritmos, algumas alterações no *Odeon-improviso* visam a construção de um fluxo rítmico mais vertiginoso, cuja intensificação por meio de figuras cada vez mais rápidas gera um *accelerando* rítmico (sugerindo o *accel.* geralmente notado na partitura), a exemplo da linha sinuosa (semicolcheias → quiálteras → fusas) cujo clímax leva a uma escala descendente e cadencial no c.70 (Ex.20, em [02:27]).

Harmonicamente, assim como ocorre no *Odeon-arranjo*, Raphael procura manter, no *Odeon-improviso*, os mesmos tipos de tensão harmônica do *Odeon-original*, graças às suas habilidades com as mudanças de formas de mão esquerda no braço do violão (Ex.21, em [01:18]).

Mas, eclético, Raphael recorre também a um dos procedimentos mais comuns no jazz: a substituição de acordes. Nazareth, no c.22 do *Odeon-original*, utiliza um acorde de Dó # diminuto como passagem entre as notas Dó natural e Ré no baixo. Já no seu improviso, ele busca variedade. Na Seção B1, Raphael substituiu o acorde de Dó # diminuto por um acorde de Mi b diminuto no c.6, em



Ex.15 – Raphael Rabello improvisando sobre *Odeon* na residência de Pascoal Guimarães em Belo Horizonte, quando seu acompanhador (não identificado) pára para ouvi-lo tocar uma sequência de arpejos rápidos no estilo flamenco.

arpejos do flamenco

Ex.16 – Arpejos de fusas descendentes no *Odeon-improviso* (c.30-31) – com sua referência ao motivo *M2* – revelam a influência do violão flamenco de Raphael Rabello, que é creditado por tê-lo introduzido no choro.

[00:38], mostrado no Ex.22a, que gera os movimentos de baixaria descendente Mi natural-Mi bemol e Mi bemol-Ré. Já na Seção B2, primeiro ele substitui o acorde de Dó # diminuto por um acorde de Si b diminuto no c.47, em [02:01], que é repetido no c.48 como substituição do acorde de Sol maior com Ré no baixo. Isso permite que ele crie uma linha cromática arrojada no baixo, incomum no choro tradicional, que desce (Dó - Sib), sobe (Si bemol - Si natural) e desce novamente (Si natural- Si bemol - Lá), mostrado no Ex.22b. Depois, Raphael substitui o acorde Dó # diminuto por um acorde menor invertido, Cm/Eb, no c.55, em [02:11], gerando a baixaria descendente cromática Mi b-Ré natural-Dó #, mostrado no Ex.22.

O espírito de imprevisibilidade inerente à improvisação abre espaço para que Raphael inclua harmonias inexistentes no *Odeon-original*, trazendo características ainda mais jazzísticas ao seu estilo. No c.49 do *Odeon-improviso*, ele recorre à preparação típica do ii7 cadencial do jazz⁴ permitindo a baixaria descendente Lá-Sol-Fá#, ao progredir do acorde de Lá Menor com sétima

para o acorde de Ré Maior com sétima na 2ª inversão e, depois, para o acorde de Sol Maior (Am7 → D7/F# → G), como pode ser visto no Ex.22b. Outras substituições de natureza também jazzística são o acorde suspenso (com a 4ª no lugar da 3ª), em que o acorde de dominante com 5ª no baixo é substituído por outro acorde incomum no choro tradicional. Também podemos observar o acorde maior com sétima maior, a exemplo do G7M (c.98). Se no *Odeon-arranjo* Raphael omitiu o acorde de 6ª aumentada alemã nas últimas recorrências da Seção A de sua forma estendida (nas Seções A''' e A''''), no *Odeon-improviso* esse acorde é sempre omitido. Isso reforça a ideia de que, no pensamento improvisacional, o instrumentista está mais focado em um plano harmônico mais geral, mais atento às progressões harmônicas estruturais e menos aos eventos locais, como nos acordes não funcionais, acordes de passagem, bordaduras etc. Da mesma forma, a fixação de uma harmonia por mais tempo permite maior fluência na improvisação por meio da automatização de formas de mão esquerda, como o faz na substituição da 6ª aumentada alemã: primeiro por meio de um acorde de

Ex.17 – Baixaria com cromatismo ascendente no *Odeon-improviso* de Raphael Rabello.

Ex.18 – Combinação dos motivos M2 e M3 na região aguda do violão no *Odeon-improviso* de Raphael Rabello.

Ex.19 – Utilização temática da síncope de semicolcheias (derivada do motivo M4), evitando a articulação rítmica nos tempos fortes no *Odeon-improviso* de Raphael Rabello.

accelerando rítmico

[02:27]

Ex.20 – Clímax melódico virtuosístico após *accelerando* escrito (semicolcheias → quiálteras → fusas) no *Odeon-improviso* de Raphael Rabello.

[01:18]

Ex.21 – Utilização de tensões no *Odeon-improviso* de Raphael Rabello (c.47 e c.55), semelhantes ao *Odeon-original* de Ernesto Nazareth.

Lá Menor com a 9ª maior (c.39; veja no Ex.21 acima) e, depois, por meio de um acorde de Lá Menor com a 11ª no final do improviso (c.153).

Um recurso muito utilizado na improvisação de Raphael é uma combinação equilibrada de arpejos e graus conjuntos, o que contribui para que seu estilo explicita, ao mesmo tempo, suas conduções melódicas e harmônicas. Nos c.81-83, ele realiza uma sequência de acordes com diferentes formas de mão esquerda em torno da sétima casa no braço do violão (notado no Ex.23 como *7fr.*, do inglês *7th fret*). Sua solução permite, ao mesmo tempo, não apenas a harmonia cambiante, mas também duas linhas descendentes (soprano + baixo) em 10^{as} por graus conjuntos, baseadas no motivo *M2* ou na combinação dos motivos *M1* e *M2* (Ex.23).

Esporadicamente, Raphael improvisa mais tempo sobre um mesmo acorde, combinando arpejos ascendentes e descendentes, notas ligadas, graus conjuntos e cromatismo, como no trecho de quase três compassos (c.15-17), todo baseado no acorde de Lá sétima diminuta, mostrado no Ex.24.

Outra técnica sofisticada do violão que Raphael utiliza no choro é o polegar da m.d. realizando, alternadamente, a voz do baixo e uma voz intermediária, enquanto os outros dedos completam a harmonia nas vozes superiores com bicordes, como no trecho dos c.115-116, mostrado no Ex.25.

5 – Conclusão

A presente análise de *Odeon-original* para piano solo de Ernesto Nazareth, um dos mais conhecidos clássicos do repertório do choro, mostrou grande unidade e coerência composicional. Suas seções seguem a forma rondó característica do gênero – o refrão (*Seção A*) e as seções contrastantes (*Seções B e C*) –, seguem também a quadratura de 16 compassos, e são construídas com base na utilização de poucos elementos temáticos – cinco motivos que estão inter-relacionados entre si, quatro dos quais são apresentados logo no início da música (c.1, 4 e 13). Ao abordar o *Odeon-original*, Raphael Rabello imprimiu sua marca como violonista, arranjador e improvisador, e o fez com base nos elementos estruturais da obra: os motivos e as progressões harmônicas. Podemos observar suas habilidades criativas tanto no *Odeon-arranjo* quanto no *Odeon-improviso*, ambos para violão solo (transcritos a partir de suas fontes primárias: um áudio de CD comercial e um vídeo não-comercial, respectivamente) e apresentados aqui em forma de partitura (às p.114-121 e p.122-128). Eclético, Raphael construiu uma linguagem musical híbrida, na qual combinou princípios tradicionais do gênero com referências de outros universos, tanto populares quanto erudito. Essa mescla, amadurecida no período de sua breve vida (menos de 33 anos), o inscreveu na história do choro como um músico respeitado por expoentes da música erudita como Radamés Gnattali e Turibio Santos, da bossa-nova como Tom Jobim e Oscar Castro-Neves, da

acorde diminuto

acordes diminutos ii7 cadencial

M1 + M2

IV grau menor

Ex.22a, b, c – Três substituições do acorde C#º no *Odeon-improviso* de Raphael Rabello para gerar diferentes linhas no baixo: pelo acorde Ebº (Ex.23a); pelo acorde Siº (Ex.23b); pelo acorde Cm/Eb (Ex.22c).

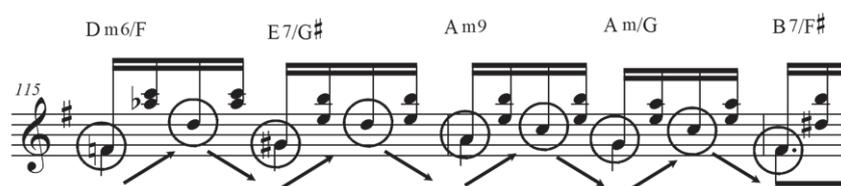
M2

M1 + M2

Ex.23 – Sequência harmônica no *Odeon-improviso* de Raphael Rabello, com formas de mão esquerda em torno da sétima casa no braço do violão, permitindo duas linhas descendentes (soprano e baixo) baseadas nos motivos M1 e M2.

improviso com base no acorde A7º

Ex.24 – Trecho do improviso baseado no acorde de A7º (c.16-17) no *Odeon-improviso* de Raphael Rabello.



Ex.25 – Alternância do polegar para realizar duas vozes (baixo + voz intermediária) no *Odeon-improviso* de Raphael Rabello.

música espanhola como Paco de Lucia, do jazz como Pat Metheny, de letristas como Paulo César Pinheiro e Aldir Blanc, e principalmente, instrumentistas e estudiosos do choro, como Dino Sete Cordas, Paulo Moura, Joel do bandolim, Maurício Carrilho e Henrique Cazes.

Uma comparação entre as três fontes primárias que utilizamos no presente estudo revela que Raphael Rabello transgrediu a forma rondó, perfeitamente simétrica, do original de Ernesto Nazareth. E o fez ampliando-a. No *Odeon-arranjo*, Raphael alterou a forma a partir de modelos eruditos, acrescentando uma introdução, uma *cadenza* e uma *coda*. Outros procedimentos comuns na música erudita a que ele recorreu foram a utilização de *ritardando*, o *accelerando* notado tradicionalmente e o *accelerando* rítmico, a mudança de andamento e a mudança da métrica (ainda que momentaneamente). Por outro lado, ele lançou mão de idiomas derivados de outros estilos populares, como a música flamenca e o jazz. Já no *Odeon-improviso*, Raphael tomou liberdades ainda maiores quanto à forma: não apenas estendeu muito a forma original, mas também inverteu a ordem de apresentação de algumas seções ou as repetiu diversas vezes como no *chorus* das improvisações jazzísticas, variando bastante os elementos melódicos, harmônicos e rítmicos. Raphael estava atento aos conceitos de improvisação tanto no choro tradicional (especialmente por meio de ornamentação e variações rítmicas) quanto

no jazz (por meio de substituição funcional de acordes, re-harmonização ou desenvolvimento temático).

Atento à unidade e coerência composicional do *Odeon-original*, Raphael desenvolveu seus motivos sistematicamente tanto no arranjo quanto na improvisação, de diversas maneiras: repetição, sequenciamento, inversão de contorno melódico, combinação de dois ou três motivos, e superposição de dois ou três motivos. Algumas vezes, ele isolou e desenvolveu um dos elementos dos motivos, como um determinado ritmo ou intervalo. Do ponto de vista instrumental, Raphael recorreu a uma variada gama de técnicas idiomáticas do violão, como *tremolo*, *glissando*, efeito de *campanella*, abafamento das cordas, harmônicos naturais, arpejos percorrendo toda a tessitura do violão, arpejo flamenco e a escrita contrapontística a duas ou três vozes. Mas o fez evitando sempre o virtuosismo gratuito ou a utilização de efeitos *per se*, colocando esses efeitos a serviço de um sofisticado desenvolvimento temático dos motivos da obra original.

Dentro de sua modéstia e simplicidade, Raphael Rabello encontrou as seguintes palavras, transcritas do vídeo não-comercial de sua estadia em Belo Horizonte, na casa de Pascoal Guimarães, para dizer que atingiu um estilo próprio no choro: "... Acho que nêgo pode até não gostar de mim não, [mas] pelo menos quando eu toco, a pessoa sabe que sou eu que tô tocando..." (RABELLO, 1991).

Referências de texto

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Campinas: UNICAMP, 1999 (Dissertação de Mestrado).
- BELLINATI, Paulo. *The Guitar works of Garoto*. v.1. San Francisco: Guitar solo publications, 1991. p.18-21.
- BEVAN, Michael. *Aspects of interpretation and improvisation in the performance of Brazilian guitar music*. Adelaide, Austrália: The University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music, 2008 (Dissertação de Mestrado).
- BORGES, Luís Fabiano Farias. *Trajatória estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. Brasília: UnB, 2008 (Dissertação de Mestrado).
- CASTRO-NEVES, Oscar. *Rabello, Raphael*. In: *Guitar Solo Publications*. Disponível em www.gspguitar.com/jsp2/detailArtist.jsp?id=42. 2013 (Acesso em 10 de fevereiro, 2013).
- DENYER, Ralph. *The Guitar handbook*. New York: Alfred A. Knopf, 1998.

- GNATTALI, Radamés. *Rabello, Raphael*. In: *Guitar Solo Publications*. Disponível em www.gspguitar.com/jsp2/detailArtist.jsp?id=42. 2013 (Acesso em 10 de fevereiro, 2013).
- GUITAR SOLO PUBLICATIONS. *Rabello, Raphael*. Disponível em www.gspguitar.com/jsp2/detailArtist.jsp?id=42. 2013 (Acesso em 10 de fevereiro, 2013).
- LEITÃO, Egidio; SCHOOF, Kees. *Música brasileira de A a Z*. Ernesto Nazareth. In: <http://musicabrasileira.org/ernestonazareth/> (Acesso em 9 de julho de 2013).
- LUCIA, Paco de. *Rabello, Raphael*. In: *Guitar Solo Publications*. Disponível em www.gspguitar.com/jsp2/detailArtist.jsp?id=42. 2013 (Acesso em 10 de fevereiro, 2013).
- METHENY, Pat. *Rabello, Raphael*. In: *Guitar Solo Publications*. Disponível em www.gspguitar.com/jsp2/detailArtist.jsp?id=42. 2013 (Acesso em 10 de fevereiro, 2013).
- MOURA, Paulo. *Rabello, Raphael*. In: *Guitar Solo Publications*. Disponível em www.gspguitar.com/jsp2/detailArtist.jsp?id=42. 2013 (Acesso em 10 de fevereiro, 2013).
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SETE CORDAS, Dino. *Rabello, Raphael*. In: *Guitar Solo Publications*. Disponível em www.gspguitar.com/jsp2/detailArtist.jsp?id=42. 2013 (Acesso em 10 de fevereiro, 2013).
- SILVA, Marcos César Santos. *O violão do Brasil no século XX: o legado de Raphael Rabello*. Salvador: Universidade Católica do Salvador 2010. (Monografia de Licenciatura em Música).
- THOMPSON, Daniella. The corporate lyricist: Mangione stands in for Vinicius de Moraes; why? In: *Daniella Thompson on Brazil*. Disponível em www.daniellathompson.com/Texts/Investigations/Ubaldo_Mangione.htm. Publicado em 29 de junho, 2010 (Acesso em 15 de fevereiro, 2013).

Referências de partitura

- NAZARETH, Ernesto; MAURÍCIO, Hubaldo. *Odeon, tango brasileiro*. Composição de Ernesto Nazareth e letra de Hubaldo Maurício. São Paulo: Editora Mangione & Filhos, 1968. (Partitura para piano solo).
- NAZARETH, Ernesto; RABELLO, Raphael. *Odeon, arranjo para para violão solo*. Composição de Ernesto Nazareth em arranjo de Raphael Rabello. Transcrição de Alvimar Liberato e Fausto Borém. In: *Per Musi*. n.29. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p.114-121 (Partitura para violão solo).
- RABELLO, Raphael; NAZARETH, Ernesto. *Improviso de Raphael Rabello sobre Odeon de Ernesto Nazareth*. Transcrição de Alvimar Liberato Nunes e Fausto Borém. In: *Per Musi*. n.29. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p.122-128 (Partitura para violão solo).

Referência de áudio

- NAZARETH, Ernesto; RABELLO, Raphael. *Odeon, para para violão solo*. In: *Raphael Rabello & Dino 7 Cordas*. Rio de Janeiro: Caju Music, 1991 (CD de áudio, 8493211; reeditado pela Kuarup com o número KCD113).
- RABELLO, Raphael; RABELLO, Amélia. *Todas as canções*. Composições de Raphael Rabello (música), Paulo César Pinheiro (letra) e Aldir Blanc (letra). Rio de Janeiro; Acari Records, 2002 (CD de áudio).

Referências de vídeo

- RABELLO, Raphael; NAZARETH, Ernesto. *Raphael Rabello brincando de Odeon*. Raphael Rabello, violão; (músico não identificado), violão. 1991. Vídeo de José Pascoal Guimarães realizado em Belo Horizonte em 1991 (Vídeo não comercial com duração de 04 minutos e 19 segundos, postado no Youtube por "questchema" em 02 de junho de 2007).
- RABELLO, Raphael. *Raphael Rabello fala sobre sua performance*. Vídeo de José Pascoal Guimarães realizado em Belo Horizonte em 1991 (Vídeo não comercial com duração de 01 47 minutos e 05 segundos em posse de Alvimar Liberato Nunes).

Notas

- 1 Daniela THOMPSON (2010) discute a questão da autoria da primeira letra de *Odeon*, chamando a atenção para o fato do suposto autor, Hubaldo Maurício, não ser citado em nenhum lugar além dessa edição da música e o fato de Ubaldo [sem H] Sciangula Mangione, presidente da editora Mangione, Filhos & Cia Ltda também ter recebido esse crédito em algumas fontes.
- 2 Este artigo derivou dos resultados apresentados na Dissertação de Mestrado de Alvimar Liberato *Odeon de Ernesto Nazareth: Interpretação, arranjo e improvisação de Raphael Rabello* (Belo Horizonte: UFMG, 2007) sob orientação de Fausto Borém.
- 3 A indicação de *timing* se refere à localização temporal de eventos em um arquivo de vídeo ou áudio. Assim, um evento em [03:58] significa que está localizado a 3 minutos e 58 segundo do início do documento áudio-visual em questão.
- 4 Para saber mais sobre a utilização da supertônica com sétima precedendo um acorde dominante (ii7 cadencial), veja DENYER, (1982, p.269).

Alvimar Liberato Nunes é Professor da UEMG desde 1999, onde ensina violão erudito, co-repetição, acompanhamento, improvisação musical e tópicos em música popular. Bacharel e Mestre em Música pela UFMG, apresentou palestras na UFSJ e, com apoio da Lei de Incentivo à Cultura de Minas Gerais, em diversas cidades. Estudou harmonia e improvisação com Hélio Delmiro. Como violonista e guitarrista, tem tocado em grupos musicais como *Phenix, Jazz Quintet, Zênit, Cordas e Batuques*. Nos 10 anos que fez parte do *Quinteto Tempos*, gravou os CDs *Toda Música* e *Balada para un loco*. Como *free lancer*, tem se apresentado ou gravado com Raphael Rabello, Toninho Horta, Hélio Delmiro, Baby Do Brasil, Elba Ramalho, Vadim Brodisky, Fernando Sodré, Grupo Quarteto Vida, Nico Assumpção, Enéias Xavier, Kiko Continentino, Jorge Continentino, Nenem (Esdras), Lincon Cheib, Gabriel Grossi, André Queirós (Limão), Fausto Borém, Irio Junior e Nenê. Participou de máster classes de Leo Brouwer, Manuel Barrueco, Ivan Rijos, Fabio Zannon e Silvian Luc.

Fausto Borém é Professor Titular da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde criou o Mestrado e a *Revista Per Musi* e organizou diversos eventos nacionais e internacionais. É pesquisador do CNPq desde 1994 e seus resultados de pesquisa incluem dois livros, três capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partituras e recitais nos principais eventos nacionais e internacionais de contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como solista, teórico, compositor e professor. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti, Arnaldo Cohen e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa e Túlio Mourão. Editou os números 22, 23, 28, 29 e 30 da *Revista Per Musi*, conjunto com mais de 1.000 páginas de trabalhos acadêmicos dedicados à pesquisa sobre música popular.