

**Raphael Rabello e Tom Jobim:  
Considerações sobre o arranjo de *Luiza* para violão solo**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-4. Música Popular

*Luísa Campelo de Freitas*  
Universidade de São Paulo (CMU-ECA-USP)  
*luisa.campelo.freitas@alumni.usp.br*

**Resumo.** Este trabalho propõe uma análise da interpretação de Raphael Rabello de *Luiza*, de Tom Jobim, gravada no álbum *Todos os Tons* (1992), destacando as soluções encontradas pelo intérprete para adaptar a peça para o violão. Conceitos de Samuel Adler, Douglass Green, Fanuel Lima Júnior embasaram as análises, além de relatos biográficos de Sérgio Cabral, Almir Chediak, Lucas Nobile, Marcos César Santos Silva e Luciana Rabello. A composição de Jobim foi utilizada conforme registrada por Chediak e Paulo Jobim, juntamente com transcrições realizadas pela autora. Identificou-se a importância da adaptação da tonalidade para o arranjo e como recursos idiomáticos (tais como harmônicos) foram utilizados pelo violonista para estabelecer um paralelo com efeitos sonoros criados por Jobim nas suas gravações no disco *Edu & Tom Tom & Edu* (1981) e na trilha da novela *Brilhante* (1981-82). Consideramos também algumas críticas feitas ao disco para tecer reflexões complementares às análises.

**Palavras-chave.** Raphael Rabello, Tom Jobim, Análise musical, Arranjo para violão solo, *Luiza*.

**Raphael Rabello and Tom Jobim: Considerations about the Arrangement of *Luiza* for Solo Guitar**

**Abstract.** This paper proposes an analysis of Raphael Rabello's interpretation for *Luiza*, by Tom Jobim, as recorded in Rabello's album *Todos os Tons* (1992), highlighting the solutions found by the interpreter to adapt this piece for acoustic guitar. Concepts of Adler, Green, Lima Júnior as well as biographic reports of Cabral, Chediak, Nobile, Silva and Luciana Rabello formed its basis. In such analyses, we counted on the records of Jobim's compositions and its registers by Chediak and Paulo Jobim, together with transcriptions made by the author of this paper. We observed the importance of the key signature adaptation for this arrangement as well as how the performer used idiomatic resources (such as harmonics) to form a parallel to the sound effects created by Jobim for both recordings on the album *Edu & Tom Tom & Edu* (1981) and for the original soundtrack of the soap opera *Brilhante* (1981-82). Some pieces of criticism directed to the album are also considered in this article.

**Keywords.** Raphael Rabello, Tom Jobim, Musical Analysis, Arrangement for Solo Guitar, *Luiza*.

## Contextualização da obra

*Todos Os Tons* é um álbum bastante particular por diversos motivos. Tom Jobim considerava Rabello um dos maiores violonistas brasileiros de todos os tempos (NOBILE, 2018), e o álbum marca uma parceria de mútuo respeito e admiração, em que Jobim atuou fornecendo suas partituras, aconselhando-o nos arranjos e até mesmo tocando piano na faixa *Garoto*. Segundo Nobile (2018, p. 230) “Tom entregou fitas e partituras de músicas suas para o jovem seguidor [...] Era algo para poucos, e o violonista havia conquistado aquela confiança”. Rabello e Jobim se conheceram em 1979, apresentados por Radamés Gnattali, e começaram a esboçar o projeto de gravar temas de Jobim em arranjos para violão. Este primeiro contato seria o início de uma colaboração de longa data, não só com Tom Jobim, mas também com seu filho, Paulo Jobim, que também era violonista. Como Tom tinha muitos compromissos internacionais, Paulo se tornou um importante aliado neste projeto.

Apesar do grande fluxo de produção em estúdio de Rabello, que em 32 anos gravou mais de 600 faixas entre seus próprios projetos e colaborações com diversos artistas, era comum que seus discos fossem resultados de um longo processo de amadurecimento: alguns levavam 2 anos, outros 4 ou 5, e *Todos os Tons*, desde a sua concepção até sua realização em 1992 pela BMG Ariola, levou mais de uma década para se concretizar. Mas a espera trouxe bons frutos: “*Todos os Tons* vendeu 20 mil cópias [...] muito acima da média para um álbum instrumental na época” (NOBILE, 2018, p. 234). Apesar de lançado apenas em 1992, desde 1989 Rabello já vinha testando alguns desses arranjos em apresentações ao público (NOBILE, 2018).

Em 1992, Rabello sofreu um grave acidente de carro e descobriu que estava positivo para o vírus HIV, causador da Aids (NOBILE, 2018). Com isso, a maneira como Rabello lidou com a vida e com a música transformou-se drasticamente: ao invés de seus longos e criteriosos processos, passou a gravar tudo o mais rápido possível, numa corrida contra o tempo, tanto pelo desejo de fazer coisas que ainda não tinha tido tempo de realizar, quanto pela preocupação de deixar uma fonte de sustento considerável para suas duas filhas através das vendas e dos direitos autorais. *Todos Os Tons* é, portanto, o ápice do seu processo de amadurecimento: a nenhum outro antes ou depois foi dedicado o mesmo tempo de preparação dos arranjos, de escolha dos músicos e de elaboração do projeto como um todo. Jobim, no período que antecedeu as gravações deste disco, também estava numa fase de grande dedicação a cada trabalho e de elaborações refinadas às suas composições e arranjos, acompanhado pela Banda Nova.

O sucesso de vendas não foi à toa. Jobim já era um cancionista aclamado pelo público, principalmente pela sua presença na mídia através da composição de trilhas sonoras de novelas e minisséries. Um disco inteiramente dedicado à sua obra tinha, portanto, potencial para atrair um público que não costumava consumir música instrumental. Com este disco, Rabello conseguiu atrair mais público, popularizar sua música, ter um retorno financeiro interessante, e ainda deixou uma abertura um pouco mais favorável para outros discos de música instrumental com as gravadoras, que se interessaram com as vendas acima da média obtidas por Rabello.

Apesar de ser arranjador, escrevendo com frequência para outros músicos, Rabello não escrevia o que ele mesmo tocava; sua interpretação pessoal era mais livre, baseada na improvisação. Estudava por um bom tempo cada música e desenvolvia um olhar pessoal para as peças, sem contudo escrever ou criar uma versão definitiva fixa: dificilmente encontramos execuções suas iguais de uma mesma obra (RABELLO, 2019).

A característica de manter suas músicas em eterna transformação também é presente em Jobim. Cabral aponta que “eram raras as composições de Tom Jobim consideradas prontas e acabadas. Ele quase sempre descobria uma novidade harmônica cada vez que tocava uma música” (CABRAL, 1997, p. 435). Deste modo, as inovações propostas por Rabello em seu álbum mostram-se alinhadas à ótica que o compositor tinha de suas músicas - especialmente considerando que os arranjos do disco foram elaborados “com apoio do próprio Tom [...] porque [Rabello] não queria mudar o caráter de sua música, deixando-a na linguagem do violão” (SILVA, 2010, p. 7).

A partir do momento em que conheceu pessoalmente Paco de Lucía, Rabello dedicou-se ao estudo técnico do flamenco, incorporando elementos deste gênero à sua maneira de tocar.

o violonista passou a utilizar técnicas como a *alzapúa* (movimentos do polegar da mão direita para baixo e para cima numa mesma corda), o *rasgueado*, os golpes no tampo do violão e o *picado* (escala rápida tocada geralmente com os dedos indicador e médio da mão direita). Rafael também absorveu o rigor técnico, a “pegada”, a expressividade e a emotividade inerentes ao flamenco. (NOBILE, 2018, p. 162)

Estas técnicas estão presentes em seu repertório a partir dos anos 1980: a *alzapúa* aparece em *Lamentos do Morro*, com os movimentos do polegar da mão direita na corda Ré; utilizando golpes no tampo em *Desvairada*; “Em ‘Graúna’, por sua vez, divisões e fraseados do violonista explicitavam pontos em comum entre as músicas da região da Andaluzia e do Nordeste brasileiro, ambos com forte influência secular exercida pelos mouros” (NOBILE,

2018, p. 166). Rabello passou a notar semelhanças culturais das músicas de Brasil e Espanha e decidiu incorporar o espírito do flamenco ao tocar música brasileira: “Durante esse tempo venho estudando a guitarra clássica e a flamenca para dar ao violão brasileiro uma técnica mais extrovertida, mais agressiva” (RABELLO *apud* NOBILE, 2018, p. 168). Apesar desta incorporação do flamenco ter iniciado na década de 80, foi na década seguinte que se intensificou: “Os efeitos desta fusão são encontrados em diversos discos do músico, sobretudo no ‘Todos os Tons’” (SILVA, 2010, p.15).

No trabalho de Silva (2010), transcrições de peças solo interpretadas por Rabello já haviam revelado a coexistência de elementos tradicionais e não-tradicionais, tanto em composições próprias quanto em arranjos (SILVA, 2010). Luciana Rabello defende que “todo grande intérprete é um co-autor” (RABELLO *apud* SILVA, 2010, p. 18). Como irmã do violonista, ela pôde acompanhar muitas vezes sua atividade criativa, e relata que suas criações desenvolviam-se a partir da execução. Isso estimula que, mesmo em arranjos elaborados, haja uma naturalidade para a execução do instrumentista, pois a concepção da interpretação vinha atrelada ao fazer musical: “Não escrevia, apesar de saber escrever música muito bem, porque não tinha sentido escrever pra ele mesmo tocar. Tocava horas e horas seguidas todos os dias. [...] Criava todo o tempo, portanto. E era tocando que vinham as idéias” (RABELLO *apud* SILVA, 2010, p. 19).

*Luiza* foi gravada pela primeira vez com Jobim cantando e tocando piano para o tema de abertura da novela *Brilhante* da TV Globo, que foi ao ar entre 1981 e 1982. Depois foi gravada no disco *Edu & Tom Tom & Edu* (1981), em parceria com Edu Lobo. Em nossas análises, utilizaremos a gravação de Rabello no álbum *Todos os Tons* em comparação com estas duas gravações de Jobim.

## **Análise da interpretação de Raphael Rabello de *Luiza* no álbum *Todos os Tons***

Adiciono aqui a descrição do áudio com a minutagem dos acontecimentos para auxiliar o leitor a acompanhar os apontamentos feitos nas análises:

**Tabela 1 – Descrição do áudio minutado da música *Luiza*, na interpretação de Raphael Rabello**

0'00" - 0'11"	Introdução
0'12" - 1'01"	Tema seção A
1'01" - 1'04"	Transição com desenho melódico ascendente
1'05" - 1'54"	Tema seção A'
1'55" - 2'24"	<i>Coda</i> mudando o caráter e a textura

Fonte: elaborado pela autora

Esta interpretação segue a mesma forma das gravações de Jobim. Analisando a composição pelo referencial de Green (1979), podemos dizer que *Luiza* é uma música em forma de parte única (*one-part song*), ou seja, uma obra cuja estrutura é não-divisível. Não há cadências fortes e conclusivas exceto no final e não há um contraste diferenciando partes distintas da música. Essa forma única pode, entretanto, ter reexposições baseadas em uma estrutura linear, sem contraste de tonalidade, estrutura, textura ou nenhum outro parâmetro musical, porém contendo uma ou mais repetições, com pequenas variações na reexposição. Não significa que a música seja estática ou não seja elaborada, mas sim que este desenvolvimento se dá de maneira contínua e linear.

*Luiza* não é estruturada em versos e refrões, e a própria letra contribui para a noção de continuidade. O final do tema A conecta diretamente com a repetição A', configurando não uma quebra contrastante, mas antes um movimento natural. Deste modo, qualquer alteração na continuidade do tema quebraria com a fluidez da canção, e Rabello opta por manter a estrutura formal da composição, diferente do que faz em outras faixas do mesmo álbum. Os três momentos em que identificamos alterações interpretativas são a Introdução (0'00"), a Transição entre A e A' (1'01"), e a *Coda* da música (1'55"). Desse modo, a poética é respeitada - a interpretação, ainda que instrumental, submete-se à letra da canção.

A composição apresenta também concordância com a estrutura formal em parte única quanto à harmonia: todo o tema desenvolve-se em Dó menor, e a última cadência resolve em Dó maior (segundo a proposta de Green de que as músicas com forma em parte única apresentam uma cadência forte e conclusiva apenas no final da música). A peça conta com algumas polarizações (como o uso de Dó dominante), mas não modulações.

Figura 1 – Partitura de *Luiza* do Songbook de Chediak, com indicações em verde onde é utilizado Dó como dominante e em amarelo a cadência final em Dó maior



Fonte: Chediak (1990, p. 91), com marcações da autora

Há uma diferenciação entre a escrita de Chediak e a de Paulo Jobim nesta música. O Cancioneiro Jobim propõe uma forma de fato contínua, sem interrupções, repetições ou quebras. Chediak por sua vez propõe uma forma com *ritornello*, mudando a letra da melodia em comum. A forma proposta no Cancioneiro sugere uma forma única sem seccionamentos (A), enquanto a leitura de Chediak direciona a análise para uma forma única bi-seccionada (A|A'). De todo modo, pelo aspecto de design da composição, as duas partituras podem ser utilizadas para concluir esta característica de forma única, apesar da diferença seccional.

Na introdução de Rabello vemos uma apresentação diferente do que é proposto na partitura. A gravação do disco *Edu & Tom Tom & Edu* tampouco corresponde plenamente ao que foi escrito no Cancioneiro Jobim, que se aproxima mais da proposta do fonograma de *Brilhante*. Jobim era aberto a modificar suas composições ao longo do tempo, sem existir uma “versão definitiva”, e, como o projeto de montar o livro com sua obra completa ocorreu 11 anos após essas suas gravações de *Luiza*, podemos inferir que a própria concepção da música por parte de Jobim já era ligeiramente diferente.

Importante apontar que Rabello altera a tonalidade da música de Dó menor para Mi menor, modulando a música uma terça maior acima. Lima Júnior (2003, p. 36) defende que um dos aspectos determinantes para o bom resultado de um arranjo para violão é a escolha de uma tonalidade adequada à tessitura da melodia, considerando a região que se deseja explorar e que melhor caracterize o gênero da obra pelo acompanhamento: "Em primeiro lugar, poder-se-ia afirmar que há uma preferência por tonalidades nas quais as funções harmônicas principais utilizem o maior número possível de cordas soltas" (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 44-45), destacado que as tonalidades de Mi (maior e menor), Lá (maior e menor), e Ré (maior e menor) são muito exploradas por terem suas fundamentais e dominantes ou subdominantes disponíveis em cordas soltas. Outras tonalidades indicadas pelo autor são Sol maior, Dó maior e Si menor, pois permitem o uso de recursos idiomáticos violonísticos sem impor um grau de dificuldade técnica muito elevado para o instrumentista - exemplificado primeiramente pelo uso de muitos acordes formados por pestanas, por exigir maior resistência física do instrumentista, mas também por limitar a fluência da digitação e da realização do arranjo, restringindo a liberdade textural e de tessitura (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 45). Convém considerar que a ressonância do instrumento como um todo muda com o uso de cordas soltas, pois o tampo do instrumento vibra mais e o violão produz mais harmônicos, de modo que a escolha por estas tonalidades indicadas pelo autor podem se dar também por questões tímbricas. No caso de *Luiza*, ao transpor para Mi menor, o intérprete conseguiu explorar em cordas soltas o Mi (tônica) grave e agudo na sexta e primeira cordas, respectivamente; o Lá (quarta justa) na quinta corda; o Si (quinta justa) na segunda corda; e o Sol (terça menor) na terceira corda.

Podemos comparar a introdução do Cancioneiro Jobim com a versão de Rabello:

Figura 2 – Introdução de *Luiza* arranjada por Paulo Jobim

Luiza

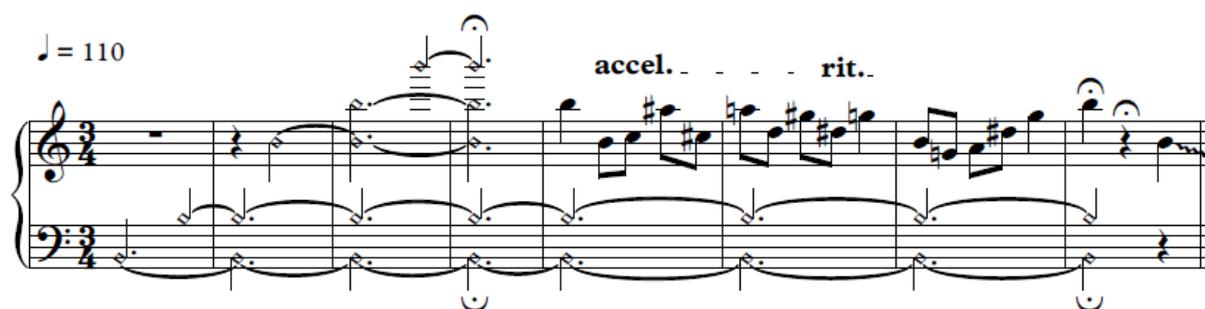
Antonio Carlos Jobim

arr. Paulo Jobim



Fonte: Jobim, P. (2001, p. 120)

Figura 3 – Transcrição da introdução de *Luiza* interpretada por Raphael Rabello no disco *Todos os Tons*, transcrita em som real

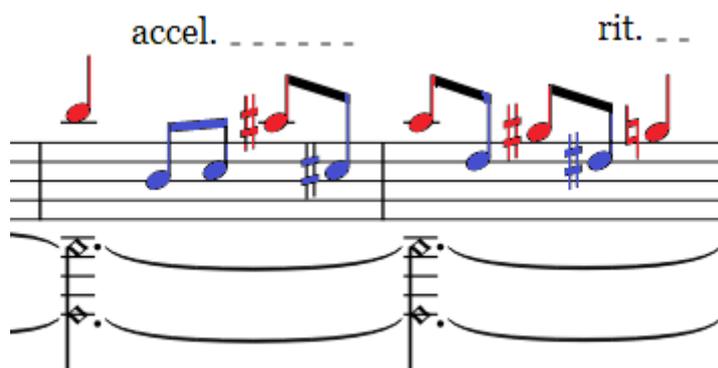


Fonte: Elaborado pela autora

Rabello faz uma introdução mais longa do que a registrada no Cancioneiro. Analisando a gravação de *Brilhante*, temos uma introdução ligeiramente diferente, porém com a mesma quantidade de compassos. Entretanto, na gravação do disco *Edu & Tom Tom & Edu* há uma introdução no piano bem maior, citando inclusive motivos do tema. A gravação de Lobo e Jobim é iniciada com acordes blocados, seguidos de um arpejo ascendente de Sol dominante, indo da nota Sol 4 até o Si 6 (arpejando tônica, terça maior, quinta justa e sétima menor, sobrepondo oitavas), conectando no Dó 7, desencadeando um movimento descendente vindo da região aguda até a região central do piano. O arpejo descendente tocado é de Dó menor com quarta justa e sétima menor, indo de Dó 7 até voltar ao Sol 4 – de onde o movimento anterior havia iniciado. Desta forma, Jobim explora a tessitura do piano até a última oitava e contrapõe uma massa sonora maior (os acordes blocados apresentados inicialmente) com um gestual que

explora mais a leveza (os arpejos). Na sequência, Jobim cita o motivo melódico desenvolvido no trecho da música em que aparece um acorde meio diminuto (que na letra corresponde a “escuta agora a canção que eu fiz”, compassos 16 a 18 da partitura do Cancioneiro, ou ao final do terceiro sistema na partitura de Chediak), depois executa um desenho melódico semelhante ao que Rabello faz nos compassos 5 e 6: duas vozes caminhando em movimento contrário, uma em direção à outra por movimentos cromáticos, chegando em notas a 4 semitons de distância das notas de partida.

**Figura 4 – Compassos 5 e 6 de *Luiza* na interpretação de Rabello, com as vozes inferiores e superiores destacadas em azul e vermelho, respectivamente**



Fonte: Elaborado pela autora

Podemos ver a primeira voz (em vermelho) em movimento cromático descendente e a segunda voz (em azul) em movimento cromático ascendente. A primeira voz inicia em Si natural e termina em Sol natural, enquanto a segunda voz parte de Si natural e termina em Ré sustenido. Na execução de Rabello este motivo aparece sobreposto à ressonância harmônica construída no início da introdução, mantida na imagem na cor preta. Na execução de Jobim e Lobo temos este desenho melódico aos 0’22” (iniciando na voz inferior) também apoiado em uma ressonância, utilizando o pedal do piano, que mantém soando o acorde executado imediatamente antes deste motivo cromático. Este acorde é tocado novamente em piano após a terceira nota da voz inferior, reforçando o preenchimento harmônico vertical. A introdução da gravação de *Brilhante* inicia com este mesmo perfil melódico a duas vozes com piano e cordas partindo da nota Sol, seguido de uma ornamentação que prepara a entrada do tema. A ressonância aqui se faz presente no acompanhamento das cordas.

Figura 5 – Transcrição do piano na introdução no fonograma de *Brilhante*



Fonte: Elaborado pela autora

Rabello começa sua versão sobrepondo a nota Si em diferentes oitavas de maneira ascendente, utilizando harmônicos, um recurso expressivo característico do violão, aproveitando sua ressonância para criar uma textura estruturada na sobreposição dessas notas. Esta sobreposição sonora se mantém como pedal para a construção da frase seguinte. Adler aponta que os harmônicos, em especial os harmônicos naturais, são muito efetivos no violão e melhor aproveitados em peças solos ou em combinações instrumentais mais suaves (como violão e voz ou pequenos grupos de sopros), porquanto formações instrumentais maiores podem encobrir os harmônicos do violão com os demais sons (ADLER, 2002, p. 102). Podemos interpretar este uso dos harmônicos como uma tradução idiomática do pedal de sustentação do piano, presente na introdução da gravação do álbum *Edu & Tom Tom & Edu*, na qual a melodia apresentada a partir de 0'06" é construída em cima da ressonância dos acordes tocados anteriormente.

Os arpejos desenvolvidos por Jobim não poderiam ser plenamente executados pelo violão, pois iniciam na região que corresponde ao agudo do instrumento e envolve duas oitavas e meia – o violão teria que transpor algumas oitavas abaixo e utilizar quase toda a extensão do braço para produzir um desenho melódico semelhante. Rabello então suprime este excerto em sua versão.

Vemos na introdução o uso de *accelerando* e *ritardando*, dando mais movimento e expressividade à frase, recurso também utilizado por Jobim no piano na introdução com Lobo. Ambos inserem uma fermata antes da melodia do tema, estabelecendo uma cisão clara entre a introdução e a exposição do tema.

No tema, apesar de não alterar a forma e nem a melodia, Rabello inclui ornamentos e explora texturas. Em 0'25" emprega o uso de notas duplas ao invés do contraponto entre melodia e acordes que vinha sendo utilizado. Em 0'31" os acordes passam a ser dedilhados. O baixo, que estava tocando notas longas no primeiro tempo do compasso, preenchendo a região

grave, passa em 0'56" a apresentar uma melodia em contracanto, dialogando diretamente com a melodia principal. Podemos relacionar este uso de notas duplas com a versão de Jobim, pois no trecho “te esquecer Luiza” (compasso 18 do Cancioneiro e início do quarto sistema da partitura de Chediak), Jobim dobra a melodia com Lobo - foi então a maneira que Rabello encontrou para referenciar esta sobreposição de vozes no violão. Também na gravação com piano e voz, Jobim inclui no compasso 12 (a partir da palavra “firmamento”) um contracanto passivo vocal – bem próximo ao trecho em que Rabello muda a textura do acompanhamento na sua versão. Deste modo, podemos ver Rabello dialogando com detalhes interpretativos de Jobim e Lobo em sua gravação.

Podemos também destacar a pequena transição a partir de 1'01”, em que o intérprete desenvolve uma frase que conecta o espaço entre a exposição do tema, através de uma melodia ascendente, diretamente com a reexposição temática em 1'04”, de modo que a última nota da seção de transição já se apresenta como a primeira nota do tema que será reapresentado, utilizando-a como nota de elisão. Com isso, o intérprete funde o acompanhamento e a melodia em uma linha fluente. Por se tratar de um arranjo para violão solo, Rabello precisa englobar as duas funções, e a escolha de criar esta elisão conecta duas ideias que em princípio são distintas, fornecendo maior coesão para a música em sua horizontalidade.

Na reexposição muitas soluções são reaproveitadas. Em 1'29" o intérprete volta a fazer uso de notas duplas no desenho melódico descendente, até 1'31", acompanhadas também por um baixo no violão, e depois em solo. A *coda* é estilizada por Rabello incluindo elementos flamencos. O violonista inicia a *coda* mudando o caráter e a textura, porém mantendo essencialmente seu contorno melódico. A partir de 1'47" utiliza escalas e frases que ornamentam com um caráter tipicamente flamenco. De 1'55" em diante, o aspecto flamenco aparece principalmente pelo uso do trêmolo. O final da melodia, feita originalmente valorizando notas longas na palavra “Luiza”, aparece aqui sendo tocado com esta técnica de trêmolo, rearticulando cada nota várias vezes, mantendo-a soando, contornando o decaimento das notas longas do violão. Após 2'09" a melodia se encerra e Rabello passa a improvisar em cima de motivos e acordes flamencos.

Podemos destacar que, por tratar-se de uma execução solo, o violonista apresenta muita liberdade com o tempo, fazendo uso de rubatos e fermatas, tal como em 0'36”, logo antes da parte que na letra corresponderia à frase “pra te esquecer Luiza” (compasso 18 do Cancioneiro

e início do quarto sistema da partitura de Chediak), e o trecho da introdução mostrado com variação na pulsação.

## O arranjo e sua recepção

A concepção do caráter de uma peça é algo bastante subjetivo, podendo significar tanto uma compreensão mais ampla e geral quanto uma maior fidelidade aos detalhes. A forma como Rabello interpreta as músicas de Jobim neste álbum apresenta algumas propostas inovadoras em relação às composições originais, e isso trouxe diversas críticas ao disco (SILVA, 2010, p.15), tal como vemos em Nobile:

Com o título *Todos os Tons*, o disco não mostrava nem Tom Jobim nem o verdadeiro Raphael Rabello, ainda que fosse bem cuidado, bem produzido. Na tentativa de revelar diferentes aspectos da obra do compositor, o protagonista acabou usando “percussão caribenha, bongôs, baterias de jazz, tamborins, congas, cuícas, tabas indianas”. Aquilo, claramente, não tinha nada de jobiniano. Se havia algum quê de neonacionalismo, ele era totalmente “flex” e irremediavelmente pop (NOBILE, 2018, p. 234).

Vemos aqui um julgamento contundente sobre a estética proposta no álbum. Há uma expectativa do que é o “verdadeiro” Rabello e o “verdadeiro” Jobim, que apresenta-se como uma tentativa de enquadrar os artistas em nichos musicais e restringi-los a se manterem dentro do que o público esperava. Entretanto, o próprio crítico relata que a intenção de Rabello era sair da sua zona de conforto, explorar novas técnicas e ir além do que se esperava dele musicalmente: “Muito da sonoridade do LP tinha a ver com sua época. Rabello também não queria carregar nos ombros o rótulo de ser um músico tradicionalista, de ser classificado injustamente pelo público em geral como ‘velho’ e unicamente ligado ao choro” (NOBILE, 2018, p. 234). Se Rabello temia ser taxado como tradicionalista, com este álbum ele conseguiu direcionar as críticas para o extremo oposto, por propor novas misturas. Rabello em entrevista para *O Globo* em 1987 havia declarado: “Quero fazer música nacional, como o Paco faz a música flamenca, sem qualquer ranço de xenofobia, mas com o apuro técnico que confunde o popular e o erudito, rompe fronteiras e deixa confusos os críticos. Quem seria capaz de classificar Piazzolla?” (RABELLO *apud* NOBILE, 2018, p. 163) e em outra entrevista diz “Não quero tocar para violonista, quero tocar para roqueiro” (RABELLO *apud* NOBILE, 2018, p. 148), mostrando um desejo intenso de ir além de seu nicho restrito de público. Pela alta vendagem de *Todos os Tons* vemos como esse disco ampliou seu público-alvo. Rabello

transparece uma ambição estética, desejando proporcionar interpretações que desafiam o senso comum mercadológico, propondo novas escutas sem deixar de lado o refinamento técnico. Jobim já havia comentado sobre o posicionamento conservador da crítica musical no Brasil em 1984:

A primeira coisa que a gente deve fazer é preparar-se para sofrer a crítica dos que descobrem e condenam as influências que a gente sofreu. Num país que se construiu recebendo todas as influências, num país que importou o índio da Indonésia, o português de Portugal, o negro da África, o holandês, o italiano, o polonês, o alemão, e, recentemente, o japonês, os críticos não toleram e condenam todas as influências (JOBIM *apud* CABRAL, 1997, p. 374).

Cabral também reforça este caráter da nossa música: “A música brasileira deve a sua vitalidade à marcante mistura de estilos europeus e africanos, e ninguém faz esta mistura melhor do que Jobim” (CABRAL, 1997, p. 381-382). Portanto se a música de Jobim é aberta à mistura de elementos de diversas culturas, a decisão de Rabello de incorporar influências flamencas em suas interpretações neste disco é pertinente com o caráter geral da música de Jobim, ainda que altere elementos pontuais da composição original.

Lima Júnior divide o modo de trabalhar com arranjos em duas principais vertentes: na primeira, busca-se preservar as características originais de melodia, harmonia e ritmo e na segunda a intenção é transformar o material original através de técnicas de variação em alguns elementos da música (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 24).

Ao arranjador cabe as tarefas de escolha da obra ou fragmento de obra para a realização do arranjo, avaliação do instrumento ou grupo de instrumentos a serem utilizados como meio de expressão, planejamento formal para a concepção do arranjo, escolha de tonalidade adequada aos meios escolhidos, adequação do material harmônico enquanto linguagem a ser explorada, definição das funções desempenhadas por cada um dos instrumentos de acordo com suas características idiomáticas, além de todas as técnicas empregadas para a "composição" do arranjo, técnicas estas oriundas da atividade composicional (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 20).

O autor pontua que quase todas as etapas criativas presentes na composição de uma peça encontram-se também na elaboração de arranjos (excetuando-se apenas a concepção da ideia primária da peça – a prerrogativa) de modo que um arranjador não é necessariamente um mero transcritor, e sim um artista que tem liberdade para se utilizar de sua personalidade e explorar sua criatividade na sua atividade de uma forma muito próxima da atividade composicional, apesar de comumente subvalorizado. Rabello permitiu-se neste álbum explorar

seu potencial criativo, trazendo sua contribuição pessoal para as composições através de seu estilo e técnica violonística.

## Considerações finais

Com o panorama sobre a elaboração do álbum, pode-se compreender o caráter único no qual se desenvolveu o projeto: um disco colaborativo, com ativa participação do compositor, com explorações sonoras e técnicas do intérprete, com um resultado de vendas surpreendentemente positivo para um disco instrumental no mercado nacional, fruto de anos de dedicação, que não encontraria paralelo em nada que Rabello havia feito ou viria a fazer no seu tempo de vida restante.

Através das análises, vimos que sua interpretação dialoga com elementos presentes nas gravações de Jobim no disco *Edu & Tom Tom & Edu* e na trilha da novela *Brilhante*, de modo que não abandona a concepção de Jobim sem tampouco se restringir a ela, ou seja, os novos elementos estilísticos e idiomáticos trazidos por Rabello criam novas sonoridades sem ignorar a estrutura geral da composição. Pudemos observar a importância da escolha de tonalidade na elaboração de arranjos para violão, justificando a transposição que Rabello faz de *Luiza* de Dó menor para Mi menor. Analisamos alguns dos recursos idiomáticos violonísticos explorados pelo intérprete, tais como harmônicos artificiais, notas duplas, trêmolos, variação de textura no acompanhamento para recriar algumas das sonoridades da composição original e para trazer novas sonoridades ao seu arranjo, deixando uma marca pessoal, equilibrando as duas frentes apresentadas por Lima Júnior.

## Referências

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3rd ed. New York, USA: W. W. Norton & Company. 2002.

CABRAL, Sergio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar, 1997.

CHEDEIAK, Almir. *Tom Jobim, vol. 1: songbook*. 11. ed. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar, 1990.

GREEN, Douglass Marshall. *Form In Tonal Music: an Introduction to Analysis*. 2nd ed. United States of America: Wadsworth Thomson Learning, 1979.

JOBIM, Paulo et al. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano (Obras completas, 1983-1994, volume 5)*. Rio de Janeiro, RJ: Jobim Music, 2001.

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. 2003. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2003. Disponível em <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/303586>. Acesso em: 29 jul. 2023.

NOBILE, Lucas. *Raphael Rabello: o violão em erupção*. São Paulo, SP: Editora 34, 2018.

RABELLO, Luciana. *Re: Partituras* [mensagem pessoal via e-mail]. Mensagem recebida pela autora em 11 set. 2019.

SILVA, Marcos César Santos. *O violão do Brasil no século XX: o legado de Raphael Rabello*. 2010.