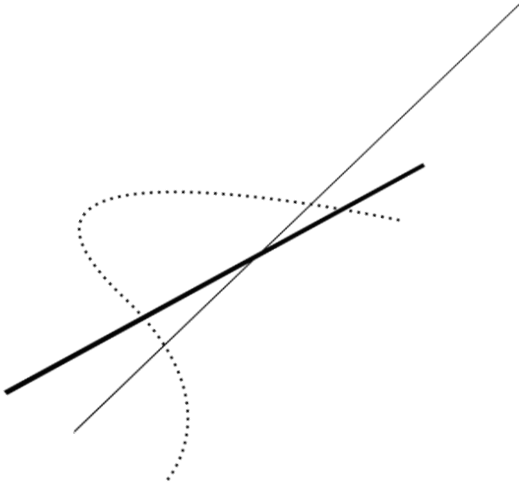




UM ARRANJO NAS TRANSFORMAÇÕES ESTILÍSTICAS DO CHORO: A VERSÃO DE ASSANHADO PELO NÓ EM PINGO D'ÁGUA

Mário Sève¹

marioseve@gmail.com

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ FAPERJ

Resumo: Este artigo investiga o papel do arranjo nas transformações estilísticas do gênero musical choro no final do século XX, a partir da atuação de Paulinho da Viola, Radamés Gnattali, da Camerata Carioca, do grupo Nó em Pingo D'Água e de formações associadas ao chamado “neo-choro” — termo cunhado pelo jornalista e crítico Tárík de Souza. Discute-se o uso dos conceitos de “estilo”, “gênero”, “hibridismo” e “arranjo” no campo da música popular brasileira — e do choro, especificamente —, considerando tanto os processos de criação musical de instrumentistas e conjuntos quanto o contexto de recepção de novas propostas. O aporte teórico articula contribuições de musicólogos e historiadores como Allan F. Moore, Ana Maria Ochoa, Ary Vasconcelos, Baptista Siqueira, Franco Fabbri, Henrique Cazes, Jairo Severiano, José Ramos Tinhorão, Mário de Andrade, Pedro Aragão, Paulo Aragão, Acácio Piedade, Philip Tagg e Sheila Zagury. A análise da versão de *Assanhado*, de Jacob do Bandolim, arranjada por Rodrigo Lessa e gravada pelo Nó em Pingo D'Água, evidencia aspectos significativos das recentes mudanças estilísticas no choro.

Palavras-chave: Arranjo; Choro; Transformações estilísticas; Hibridismo; Neo-choro.

AN ARRANGEMENT IN THE STYLISTIC TRANSFORMATIONS OF CHORO: THE VERSION OF ASSANHADO BY NÓ EM PINGO D'ÁGUA

Abstract: This article examines the role of musical arrangement in the stylistic transformations of musical genre choro during the late twentieth century, focusing on the contributions of Paulinho da Viola, Radamés Gnattali, the Camerata Carioca, the ensemble Nó em Pingo D'Água, and groups associated with the so-

¹ Mário Sève é Pós-doutorando na UNIRIO (bolsista FAPERJ), Doutor e Mestre em Música – UNIRIO, Licenciado em Música – UNIRIO. Flautista, saxofonista e compositor. Integrante do grupo de Paulinho da Viola e dos quintetos Nó em Pingo D'água e Aquarela Carioca. Autor dos livros “Vocabulário do Choro” e “Fraseado do Choro”. Co-autor dos livros “Songbook Choro” (Vols. 1, 2 e 3) e “Choro Duetos: Pixinguinha & Benedito Lacerda” (Vols. 1 e 2). Lançou sete CDs solo e um DVD.

called “neo-choro”, a term coined by journalist and critic Tárík de Souza. The discussion engages with the concepts of “style,” “genre,” “hybridity,” and “arrangement” within the broader field of Brazilian popular music — and choro, specifically — considering both the creative practices of musicians and ensembles and the reception of innovative musical approaches. The theoretical framework draws on the work of musicologists and historians such as Allan F. Moore, Ana María Ochoa, Ary Vasconcelos, Baptista Siqueira, Franco Fabbri, Henrique Cazes, Jairo Severiano, José Ramos Tinhorão, Mário de Andrade, Pedro Aragão, Paulo Aragão, Acácio Piedade, Philip Tagg and Sheila Zagury. The analysis of Jacob do Bandolim’s Assanhado, arranged by Rodrigo Lessa and recorded by Nó em Pingo D’Água, highlights significant aspects of the recent stylistic changes in choro.

Keywords: Musical arrangement; Choro; Stylistic transformations; Hybridity; Neo-choro.

UN ARREGLO EN LAS TRANSFORMACIONES ESTILÍSTICAS DEL CHORO: LA VERSIÓN DE ASSANHADO POR EL GRUPO NÓ EM PINGO D’ÁGUA

Resumen: Este artículo investiga el papel del arreglo en las transformaciones estilísticas del género choro a finales del siglo XX, a partir de la actuación de Paulinho da Viola, Radamés Gnattali, la Camerata Carioca, el grupo Nó em Pingo D’Água y de formaciones asociadas al llamado “neo-choro” — término acuñado por el periodista y crítico Tárík de Souza. Se discute el uso de los conceptos de “estilo”, “género”, “hibridismo” y “arreglo” en el campo de la música popular brasileña — y del choro, específicamente —, considerando tanto los procesos de creación musical de instrumentistas y conjuntos como el contexto de recepción de nuevas propuestas. El aporte teórico articula contribuciones de musicólogos e historiadores como Allan F. Moore, Ana Maria Ochoa, Ary Vasconcelos, Baptista Siqueira, Franco Fabbri, Henrique Cazes, Jairo Severiano, José Ramos Tinhorão, Mário de Andrade, Pedro Aragão, Paulo Aragão, Acácio Piedade, Philip Tagg y Sheila Zagury. El análisis de la versión de Assanhado, de Jacob do Bandolim, arreglada por Rodrigo Lessa y grabada por Nó em Pingo D’Água, resalta aspectos significativos de los recientes cambios estilísticos del choro.

Palabras clave: Arreglo; Choro; Transformaciones estilísticas; Hibridismo; Neo-choro.

1. Introdução

Ao mesmo tempo, tem que ter a juventude que vai misturar, que vai fazer outra coisa diferente, que vai querer botar com uma batida eletrônica, que vai querer botar com o *flamenco*, que vai querer botar em *reggae*. Imagina um disco de choro em *reggae*, Bob Marley tocado em choro, assim.... Ou o contrário, o repertório do Pixinguinha... Ou seja, várias coisas... A juventude também tem que tratar de cuidar disso, sabe? Vamos dizer assim: é a vocação da juventude de inventar, de misturar, de fazer as coisas. E então tem que ter as duas coisas, o choro não tem como não ter... assim, e aí é que a gente volta pro começo da conversa... da mistura das gerações, que é um gênero que pela sua idade, pelo que ele tem, pelo envolvimento, pela quantidade de gente que já toca, ele precisa ter isso, tem que ter a galera puxando pra frente e uma outra segurando na raiz, tem que ter isso. (Holanda, 2025).

A fala de Hamilton de Holanda² ressalta o papel da juventude como força renovadora no choro. Em sua perspectiva, as transformações estilísticas do gênero devem resultar do diálogo entre gerações e da mescla de procedimentos consolidados pela tradição com elementos de outros gêneros e estilos contemporâneos. Ao longo de mais de 150 anos, o hibridismo parece ter sido marca recorrente na construção de um vasto e diverso repertório.

Por meio de textos, fragmentos de partituras e *links* para áudios disponíveis em plataformas digitais, este artigo busca mapear o papel do arranjo em certas mudanças verificadas na trajetória do choro. Partindo de uma visão panorâmica, o estudo se concentra, mais especificamente, nas transformações estilísticas promovidas pelos arranjos de grupos de choro cariocas atuantes dos anos 1980, que se refletiram posteriormente no chamado “*neo-choro*”. No final do século XX, diversas obras consagradas por compositores como Pixinguinha e Jacob do Bandolim receberam novas versões. Nesse contexto, destaca-se o álbum lançado em 1990 pelo grupo Nó em Pingo D’Água, inteiramente dedicado a composições de Jacob — entre elas, *Assanhado*, cujo arranjo é aqui objeto de análise. Para sustentar essa investigação, o texto incorpora ainda discussões em torno dos conceitos de gênero, estilo, hibridismo e arranjo no âmbito do choro.

2. Transformações estilísticas no choro

O termo choro, que surgiu por volta de 1870 como designação de um jeito brasileiro de se tocar danças europeias (Tinhorão, 1991), só na década de 1910 passou a denominar um gênero musical (Cazes, 2010; Severiano, 2009). Patrimônio Cultural do Brasil, desde 29 de março de 2024³, o choro se desenvolveu em sucessivas “transformações estilísticas”, fundindo-se a outros gêneros e estilos nacionais ou estrangeiros, a batucadas, sons de bandas militares, *jazz bands* e até orquestras de concerto. Foi referência na construção da música de Villa-Lobos (1887–1959) — que usou o termo Choros para intitular uma série de composições escritas entre 1920 e 1929. A partir de padrões de recorrência formais, harmônicos, rítmicos e melódicos, construídos em um amplo repertório, o choro sempre oferece a possibilidade de se hibridizar.

² Hamilton de Holanda é um dos mais proeminentes bandolinistas da atualidade. Nascido em 1976, no Rio de Janeiro, foi criado em Brasília. Virtuoso em seu instrumento, destacou-se desde cedo por sua técnica e capacidade de expandir limites expressivos do bandolim. Inovou ao adicionar duas cordas ao instrumento tradicional (passando de 8 para 10 cordas), ampliando seu alcance harmônico e melódico. Sua trajetória está ligada ao gênero choro, base de sua formação musical, mas passou ao longo do tempo a desenvolver uma linguagem que funde o vocabulário do choro com influências do *jazz*, da música erudita, do samba, da MPB e da música latina, em um diálogo constante entre passado e presente, tradição e inovação.

³ Encontra-se disponível em <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/Dossi%C3%A9T%C3%A9cnicoDoChoro.pdf> o Dossiê interpretativo da Instrução técnica do processo de registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil (IPHAN, 2023).

Organizado até 1975 em cinco gerações, por Ary Vasconcelos (1977), o choro seguiu articulando movimentos de conservação a transformações estilísticas. A primeira geração do choro (de 1870 a 1889) foi marcada pelo abasileiramento de danças europeias como a polca e pelo aparecimento do maxixe e do tango brasileiro, como *Odeon*, do pianista Ernesto Nazareth (1863–1934) — primeira e segunda partes na Figura 1. A escrita para piano de Nazareth sistematizou procedimentos das práticas musicais de grupos instrumentais à base de flauta, cavaquinho e violões, como o Choro de Callado⁴.

Nas partituras do compositor constam melodias e contrapontos, texturas harmônicas, linhas de baixo (como as descendentes, em c. 1–7 e c. 8–12 da Figura 1) e padrões rítmicos (variações do paradigma do *tresillo*, como a da figura «semicolcheia–colcheia–semicolcheia–colcheia–colcheia» na clave de Fá, em c. 18–22, na Figura 1) associados à polca, à valsa, à polca-lundu, ao tango brasileiro e a outros gêneros musicais (Machado, 2007; Sandroni, 2012; Sève, 2021).

Figura 1 — escrita para piano de Ernesto Nazareth em *Odeon*⁵



fonte: Todo Nazareth: obras completas, v. 2 (Cury; Machado, 2011, p. 119)

A segunda geração (de 1889 a 1919) teve como expoente Anacleto de Medeiros (1866–1919), maestro da Banda do Corpo de Bombeiros. As gravações mecânicas do período contribuíram na estabilização de gêneros como a *schottisch*-choro. Sua fase final marcou o começo da profissionalização do músico de choro (Aragão, 2013, p. 47). Na terceira geração (de 1919 a 1930), ocorreu a fixação do termo choro como gênero musical. O grupo Os Oito Batutas, de Pixinguinha, ficou conhecido pelo uso de percussões e por sua temporada em Paris. Apareceram no Brasil *jazz-bands* com foxtotes, sambas e maxixes. A quarta geração (de 1930 a 1945) esteve associada ao nascimento do “samba batucado”, às gravações no sistema elétrico e ao aparecimento do rádio. Grupos de choro profissionais (que incluíam um pandeirista) atuavam junto a

⁴ Normalmente, nesse tipo de formação — base para os conjuntos de choro que existem até os dias de hoje — apenas o solista sabia ler partituras. Os cavaquinhistas e violonistas o acompanhavam “de ouvido”.

⁵ Áudio disponível em https://www.youtube.com/watch?v=bEfRtR12Y4k&list=RDdBfRtR12Y4k&start_radio=1, gravado pela pianista Maria Teresa Madeira no disco nº 5 do álbum “Ernesto Nazareth Integral” (Mills Records, 2020).

cantores e sambistas famosos. Foi sendo criado um “estilo sambado” (Sève, 2016) para o gênero. Pixinguinha (1897–1973) firmou-se como arranjador e compôs *Carinhoso* e *Lamentos*. Na quinta geração (de 1945 a 1975), surgiram a *big-band* Orquestra Tabajara, conduzida pelo maestro Severino Araújo (1917–2012) e seus arranjos; as gravações de Benedito Lacerda (1903–1958) e Pixinguinha — como a do choro *Um a zero* (cifras harmônicas, melodia e contraponto da primeira parte na Figura 2)⁶; e a discografia de Jacob do Bandolim (1918–1969), *Regional do Canhoto*⁷ e Waldir Azevedo (1923–1980).

Figura 2 — melodia, contraponto e harmonia em *Um a zero*⁸

The image displays a musical score for the piece 'Um a zero'. It features two staves: the top staff is for 'flauta' (flute) and the bottom staff is for 'sax tenor' (saxophone tenor). The music is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, a series of chords are listed: G7, C, G7, C, C/Bb, F/A, Fm6/Ab, C/G, D7, G7, C, G7, A7, Dm, Fm6, C, A7, D7, G7, C, and D. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 8 and the second system starting at measure 9.

fonte: Choro Duetos, v. 1 (Sève; Ganc, 2010, p. 40 e 42)

Após ter realizado várias gravações apoiadas por músicos do Regional do Canhoto, Jacob do Bandolim formou o seu próprio conjunto: o Conjunto Época de Ouro⁹. Esses dois grupos, conduzidos por seus líderes e integrantes — destacando-se, em ambos, a presença de Dino Sete Cordas —, fixaram uma maneira de se arranjar o choro para uma formação instrumental à base de um ou dois solistas (bandolim ou flauta e acordeão), um cavaquinho, um ou dois violões de seis cordas, um violão de sete cordas e um pandeiro. Jacob do Bandolim gravou ainda a *Suíte Retratos*¹⁰, obra erudito-popular para bandolim e orquestra de cordas acompanhados de conjunto de choro, escrita pelo maestro e pianista Radamés Gnattali (1906–1988) — que já vinha arranjando, em formato camerístico, choros e sambas para um grupo à base de piano, guitarra, acordeão, baixo acústico e bateria.

⁶ Pelo fato de *Um a Zero* ter sido gravado como choro no estilo sambado, o contraponto do sax tenor executado por Pixinguinha apresenta a recorrência de síncopes entre compassos a cada dois compassos — síncopes estas próprias do paradigma do Estácio (Sandroni, 2012; Sève, 2021),

⁷ Com Altamiro Carrilho, na flauta, Orlando Silveira, no acordeão, Canhoto, no cavaquinho, Meira, no violão de seis cordas, Dino, no violão de sete cordas, e Gilson ou Jorge Silva, no pandeiro (Pugliesi; Prata, 2002, p. 16).

⁸ Áudio disponível em https://www.youtube.com/watch?v=PSVuaNiBsOI&list=RDPSVuaNiBsOI&start_radio=1 gravado por Pixinguinha e Benedito Lacerda em disco Victor 80-0442-A, lançado em 1946 (Cabral, 1997, p. 248).

⁹ O LP “Vibrações” (RCA, 1967), o último da carreira de Jacob do Bandolim, apresenta ainda uma grande evolução na sonoridade de um grupo de choro, com execuções e arranjos mais sofisticados, frutos de uma construção artesanal conduzida pelo líder do Conjunto Época de Ouro — este, com Jonas Silva, no cavaquinho, César Faria e Carlinhos Leite, nos violões de seis cordas, Dino, no violão de sete cordas, e Gilberto D’Ávila, no pandeiro (Pugliesi; Prata, 2002, p. 16).

¹⁰ Áudio disponível em https://www.youtube.com/watch?v=V9ssWw7pHtc&list=RDV9ssWw7pHtc&start_radio=1

A versão do choro *Sofres porque queres*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (na Figura 3), para o Quinteto Radamés Gnattali¹¹ parte de uma notação com rearmonizações (incluindo o uso de II cadencial, em c. 15, encadeamentos cromáticos, em c. 17–18, e acordes Sub V⁷, em c. 19, por exemplo) e indicações de dinâmicas e fraseados, em uma trama contrapontística sofisticada para uma formação instrumental incomum no universo do gênero choro.

Figura 3 — *Sofres por que queres*, em arranjo para o Quinteto Radamés Gnattali¹²

fonte: acervo particular de Henrique Cazes¹³

Ao final deste período, surgiu Paulinho da Viola, filho de César Faria (violonista de Jacob). Sendo um sambista de sucessos, teve a iniciativa de incluir choros autorais em seus discos e realizar o espetáculo “Sarau”, em 1973, em que colocava lado a lado, no palco, o grupo que o acompanhava e o Conjunto Época de Ouro. Assistido por jovens futuros chorões, o show norteou os rumos que o choro passou a tomar.

Essas cinco gerações marcaram diferentes mudanças estilísticas, nas quais o choro — em diálogo com a tradição e a contemporaneidade — se articulou com diferentes sonoridades. A partir daí novas gerações se formaram, iniciando uma fase marcada por ações de clubes e festivais de choro; por lugares abertos para encontros de

¹¹ O Quinteto Radamés Gnattali foi formado por Radamés, nos arranjos, nas composições e no piano, Chiquinho, no acordeão, Zé Menezes, na guitarra, Vidal, no baixo acústico, e Luciano Perrone, na bateria (Cazes, 210, p. 139–142).

¹² Audio disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6O8DHxniupt9wQRIbHqzQ?si=417187036425482f>

¹³ O grupo Novo Quinteto, dirigido por Henrique Cazes, gravou no álbum “Radamés Gnattali 100 anos” (Rob Digital, 2006) este e outros arranjos do maestro.

chorões, como o “Sovaco de Cobra”¹⁴; e pela gravação do LP “Memórias Chorando” (EMI-Odeon, 1976), de Paulinho da Viola — o “mais original e instigante disco de choro da década de 1970” (Cazes, 2010, p. 211). O álbum traz como contribuições: composições formalmente menos ortodoxas, com *codas* mais longas; harmonizações e escalas pouco usadas no gênero; arranjos com linhas estruturais de piano e sopro, com improvisos, contrapontos e padrões em estilo sambado; e uma instrumentação com baixo elétrico, bateria e percussões¹⁵ (Sève, 2019). Eduardo Granja Coutinho (2010, p. 126) cita um antigo depoimento de Caetano Veloso e afirma que Paulinho, ao desejar transformações similares, apareceu como um “representante antitradicionalista do samba”.

Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias de sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar a necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba. (Caetano Veloso, apud Coutinho, 2010, p. 126).

Em um período em que era estudante de música no Instituto Villa-Lobos e era aluno de Esther Scliar, Paulinho compôs o choro *Sarau para Radamés* (primeira parte na Figura 4), que propunha novos desenvolvimentos temáticos para o gênero. Ele foi gravado ao cavaquinho junto a seu grupo no LP “Paulinho da Viola” (EMI-Odeon, 1978). O tema da peça é construído a partir de motivos de três notas que se repetem e se reproduzem sobre padrões contramétricos e dissonantes, a cada dois compassos (c. 1–8 e c. 13–20).

Figura 4 — *Sarau para Radamés*¹⁶

fonte: Songbook Choro v. 1 (Sève; Souza; Dininho, 2007, p. 206)

¹⁴ Importante reduto de chorões no bairro da Penha, Rio de Janeiro. Em analogia ao que foi comentado por Sandroni (2012) sobre o samba, o choro, antes tocado em casas ou festas particulares, assumiu como espaço para suas práticas lugares públicos, socialmente mais abertos, como os botequins.

¹⁵ Na formação instrumental de “Memórias Chorando” está grupo de Paulinho da Viola — formado por ele (cavaquinho e violão), Copinha (flauta, clarinete e sax tenor), Cristovão Bastos (piano), César Faria (violão), Dininho (baixo elétrico), Hércules (bateria) e Chaplin (percussão) —, com participações de Chiquinho (bandolim), Airtton Barbosa (fagote) e Jorginho do Pandeiro. No encarte do álbum, Paulinho comenta que “os pequenos arranjos do disco foram feitos por nós, Copinha, Cristovão e eu, conjuntamente, algumas horas antes e até durante as gravações” (Da Viola, 1976).

¹⁶ Áudio disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Kog3xc8E6bA&list=RDkKog3xc8E6bA&start_radio=1

A atuação de Paulinho impactou os jovens que liderariam os conjuntos Galo Preto¹⁷, Os Carioquinhos¹⁸, Camerata Carioca — que se uniu ao bandolinista Joel do Nascimento e Radamés Gnattali em uma inusitada transcrição para cordas dedilhadas da *Suíte Retratos* — e Nó em Pingo D'água — que semeou a ideia da mescla do choro com elementos da música popular contemporânea. O Galo Preto e a Camerata Carioca, ao trabalharem um estilo de arranjo que exigia maior destreza na leitura de partituras, estabeleceram um novo *modus operandi* para as práticas do choro, criando uma demanda futura para o surgimento de métodos de instrumentos, *songbooks* e escolas de choro.

O arranjo de *A vida é um buraco* (Pixinguinha), escrito por Radamés Gnattali para bandolim, cavaquinho, violões e piano (introdução e fragmento da primeira parte na Figura 5), foi gravado com a Camerata Carioca no disco “Vivaldi & Pixinguinha” (Funarte, 1980). Os instrumentos de um conjunto de choro são aí organizados a partir de um estilo de escrita que, até então, estava mais associado ao de formações instrumentais da música de concerto. Nesse arranjo, as cifras harmônicas são usadas de forma contida.

¹⁷ O ainda atuante Galo Preto, liderado por Afonso Machado (bandolim), José Maria Braga (flauta) e Alexandre Paiva (cavaquinho), construiu uma vasta discografia na qual participaram diferentes músicos, sempre em uma formação à base de bandolim, flauta, violões, cavaquinho e pandeiro.

¹⁸ O grupo que gravou o LP “Carioquinhos no Choro” (Som Livre, 1977) foi integrado por Celso Cruz (clarinete), Paulo Alves (bandolim), Luciana Rabello (cavaquinho), Maurício Carrilho (violão), Raphael Rabello (violão de sete cordas), Celsinho Silva (pandeiro) e Mário Florêncio (percussão). Boa parte desses músicos formou a base para o que viria a ser a Camerata Carioca, como veremos adiante.

Figura 5 — *A vida é um buraco*, em arranjo de Radamés Gnattali para a Camerata Carioca¹⁹

fonte: Vivaldi & Pixinguinha (Funarte, 1983, p.1–2)

O Nó em Pingo D’água trilhou um caminho inicial que, sob a influência do Época de Ouro e da Camerata Carioca, mesclava conhecimentos obtidos em práticas musicais com arranjos que utilizavam a notação como suporte. A exemplo do que a Camerata Carioca havia realizado no LP “Tocar” (Polygram, 1983), o Nó em Pingo D’água se dispôs a gravar obras de compositores que se destacavam na cena da música instrumental brasileira contemporânea, como Hermeto Pascoal, Wagner Tiso, César Camargo Mariano, entre outros.

A figura 6 mostra uma versão em compasso 7/8, escrita por Mário Sève e Marcos Suzano, do samba *Salvador* (Egberto Gismonti), faixa título do segundo álbum da carreira do grupo (Visom, 1987). Nota-se aí a preocupação em se construir novas timbragens melódicas (violão tenor e flauta em sol) e diferentes tramas rítmicas para a sonoridade de um conjunto de choro (como um certo em estilo “reggae” no padrão de acompanhamento tocado pelo cavaquinho e na repetição de frases em frequências graves executadas pelo violão de sete cordas). Algumas músicas desse disco têm curiosamente caráter modal (traço incomum nos choros), como é o caso desse samba de Gismonti.

¹⁹ Áudio disponível em https://www.youtube.com/watch?v=XefzXljbh2E&list=RDxXefzXljbh2E&start_radio=1

Figura 6 — *Salvador*, em arranjo para o Nó em Pingo D'água²⁰

The musical score is for the song "Salvador" in 7/4 time. It is arranged for a band including: violão tenor, cavaquinho, violão 6 cordas, violão 7 cordas, flauta em sol, and percussão. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) is marked "samba em 7" and "entra percussão". The second system (measures 9-16) includes chord changes: Dm7, Am7, Dm7 (levada), E♭7M(9), and Dm7 Am7. The percussion part is marked "D(sem 3)".

fonte: manuscrito dos arranjadores

Ao se articular com artistas da MPB (como Paulinho da Viola, Guinga, Ivan Lins, Leila Pinheiro, Ney Matogrosso etc.), o grupo passou a usar harmonias mais dissonantes, improvisos mais livres e formas musicais pouco convencionais em estruturas de acompanhamento conduzidas por baixo elétrico (em substituição ao cavaquinho e ao violão de sete cordas) e percussões — até então, pouco comuns no gênero. Essa sonoridade estabeleceu-se em um álbum com releituras de peças de Jacob do Bandolim, “Receita de Samba” (Visom, 1990), listado por formadores de opinião como Sérgio Cabral, Jairo Severiano, J. C. Bottezelli, Mário de Aratanha e Luís Nassif entre os “vinte títulos disponíveis no mercado que melhor traduzam o choro”, “um exemplo de coragem e experimentação. [...] o melhor exemplo da fusão do choro com a música pop, MPB e o que mais estiver por perto” (Cazes, 2010, p. 211).

O álbum, enquanto dividia opiniões de tradicionalistas²¹, convidava público e jovens músicos a imergirem no universo musical do gênero. Essa iniciativa fez brotar um

²⁰ Áudio disponível em https://www.youtube.com/watch?v=d4IC_y6lGuw&list=RDd4IC_y6lGuw&start_radio=1

²¹ Segundo Eduardo Granja Coutinho (2011) o termo “tradição” pode sugerir artisticamente duas diferentes conotações: uma, fruto de uma articulação orgânica e ntre o povo e sua cultura — a “tradição viva”; outra, que desconsidera a transformação de uma realidade cultural — a “tradição fossilizada”. Esta, costuma ser cultivada como algo “eterno e imutável”, “autêntico”, pelos colecionadores e tradicionalistas.

estilo alternativo, em boa parte associado à MPB, impulsionado por estudantes de música das universidades cariocas.

A partir deste movimento, vários grupos surgiram com trabalhos que traziam singularidade no executar do choro e arranjos ainda mais diferenciados [...] podemos observar estas características e influências de outros estilos musicais: na forte atração para o rock nos trabalhos de Armandinho e do grupo Tira a Poeira, na linguagem de improviso do jazz e da música instrumental brasileira dos anos 80 e também da música erudita, de maneira sutil ou mais incisiva, como no caso do projeto “Bach e Pixinguinha” de Mário Sève e Marcelo Fagerlande. (Zagury, 2005, p. 1436).

Dois artistas contemporâneos também se tornaram referências para os jovens músicos: o maestro, clarinetista e saxofonista Paulo Moura (1932–2010) e o violonista e compositor Guinga. Quando tornou-se presença de destaque na condução de bailes na Lapa carioca de fins do século XX, Paulo Moura já havia gravado os álbuns: “Confusão Urbana, Suburbana e Rural” (RCA Victor, 1976), dedicado à música de gafieira; e o surpreendente “Mistura e Manda” (Kuarup, 1984), em que, a partir de arranjos próprios e muitos improvisos, misturou chorões (como Joel Nascimento, Zé da Velha, Raphael Rabello e Jorginho do Pandeiro) a uma base rítmica ao estilo do bloco Cacique de Ramos — que reunia sambistas associados ao que resultaria no gênero “pagode”.

A introdução de *Um chorinho pra você*, de Severino Araújo (na Figura 7) — em que se forma o ciclo Am–Am/G–Dm⁶/F–E⁷ para que instrumentistas improvisem — se consagrou como elemento de arranjo nas atuais rodas de choro.

Figura 7 — introdução de *Um chorinho pra você*²²

fonte: transcrição do autor

Fazendo uso de formas e métricas irregulares, Guinga compôs e gravou choros e valsas que foram incorporados ao repertório desses gêneros. Suas músicas trazem referências da seresta, do jazz, da MPB e da música erudita, em especial de Villa-Lobos, Garoto e Tom Jobim. Escritos por Leandro Braga, Maurício Carrilho, Carlos Malta e Paulo Aragão, entre outros, os arranjos de seus discos partem da trama melódica e harmônica de seu violão, como a do choro *Cheio de dedos* (primeira parte na Figura 8), gravado em

²² Áudio disponível em https://www.youtube.com/watch?v=KVztaWQeY&list=RDKVztaWQeY&start_radio=1

disco homônimo (Velas, 1996), que contou com a participação, entre outros artistas, do grupo Nô em Pingo D'água.

Figura 8 — violão de *Cheio de dedos*²³



fonte: A música de Guinga (Zingoni; Montenegro, 2003)

Para designar o novo estilo que surgia no Rio de Janeiro — através de grupos e instrumentistas como Rabo de Lagartixa, Tira Poeira, Água de Moringa, Quarteto Maogani, Trio Madeira Brasil e Hamilton de Holanda, entre outros —, o jornalista, pesquisador e crítico musical Tárik de Souza cunhou o termo “neo-choro” — uma maneira de trabalhar o gênero através de mudanças, na instrumentação (com baixo elétrico e bateria, como em Paulinho da Viola), na forma (com adição ou supressão de seções) e na harmonia (com acordes dissonantes), nos arranjos com um todo. No encarte do CD “Rabo de Lagartixa” (Independente, 1998)²⁴, Tárik destaca a importância do grupo homônimo nesse movimento.

O Lagartixa mexe o rabo para o lado do pop, mas sem vulgarizações. É o *neo-choro* com levadas e grooves divergentes que sai do gênero fixo e volta a ser uma maneira de tocar incorporando sons da rua. O Lagartixa não chora lágrimas de crocodilo. Ao incorporar a estética (mais a estética) do presente, ele semeia o choro do milênio. (Souza, 1998).

A história do choro está relacionada a reiteradas transformações estilísticas, que via de regra são articuladas com as tradições que as precedem — com “uma galera puxando pra frente e uma outra segurando na raiz”, nas palavras de Holanda (2025).

No final do século XX, apareceram novos ingredientes nessa articulação, como a confecção de material didático relacionado ao gênero musical — livros “Escola Moderna do Cavaquinho” (Cazes, s/d), “Violão de Sete Cordas” (Braga, 2003), “Método do bandolim brasileiro” (Machado, 2004), “Vocabulário do Choro” (Sève, 1999), “Songbook Choro” (Sève; Souza; Dininho, 2007), “Choro Duetos: Pixinguinha e Benedito Lacerda”

²³ Áudio disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-ww9veGXA7U&list=RD-ww9veGXA7U&start_radio=1

²⁴ Em seu disco de estreia, o grupo Rabo Lagartixa era integrado por Daniela Spielmann (sax soprano e sax alto), Alessandro Valente (cavaquinho), Marcello Gonçalves (violão de sete cordas) e Alexandre Brasil (contrabaixo acústico e baixo elétrico), além da participação de Beto Cazes (percussão), da cantora Elza Soares e do grupo Pedro Luís e A Parede como convidados especiais. O encarte do álbum afirma que o grupo participa de todos os arranjos.

(Sève; Ganc, 2010) etc. —, aliada ao nascimento de escolas de choro — Escola Portátil de Música, EPM (no Rio de Janeiro, com filiais em Florianópolis, Buenos Aires e Amsterdam), Escola Raphael Rabello (em Brasília) —, lançamentos de biografias e pesquisas acadêmicas — “Choro: do Quintal ao Municipal” (Cazes, 2010), “O Baú do Animal” (Aragão, 2013), “Fraseado do Choro” (Sève, 2021) etc. —, e de produção de uma vasta discografia — incluindo, além de discos do chamado “neo-choro”, o catálogo da gravadora Acari Records e a produção autoral de Pedro Amorim, Luciana Rabello e de Maurício Carrilho, que propõe em “Choro ímpar” (Acari, 2007) métricas em 3/4, 5/4, 7/8, 9/8 e 11/8 para o gênero, como a da peça *Afro-choro* (primeira parte na Figura 9).

Figura 9 — *Afro-choro*, de Maurício Carrilho²⁵



fonte: acervo do Instituto Casa do Choro

No Rio de Janeiro, aproximadamente a partir da virada para o século XXI, surgiram ainda outros grupos e instrumentistas, cariocas ou não — como Pagode Jazz Sardinha's Club, Choro na Rua, Os Matutos, Eduardo Neves, Bebê Kramer, Luis Barcellos, João Camarero, Rogério Caetano, Kiko Horta, os irmãos Aquiles e Everson Moraes, entre muitos outros —, com novos trabalhos artísticos, ora ancorados em padrões tradicionais, ora em hibridizações com elementos da produção musical contemporânea de diferentes gêneros e estilos. Alcançando cada vez mais espaços no Brasil e no exterior, as práticas e ensinamentos do choro continuam a se expandir.

3. Gênero, estilo, hibridismo e fusão de musicalidades

Na música popular, é comum que uma composição ou interpretação seja identificada por um determinado “estilo” ou “gênero”. Músicos e consumidores, produtores de discos, livros e partituras, gestores culturais, bem como criadores de *playlists* nas plataformas de *streaming*, procuram distinguir obras musicais com essa lógica. Esses dois termos classificatórios permeiam diversas questões, tanto aquelas relacionadas ao vocabulário dos músicos em suas práticas, quanto as relacionadas a ideologias, reservas de trabalho, mercado e políticas públicas no setor da cultura. Por tais razões, essas classificações suscitam recorrentes disputas e manipulações em seu uso.

Allan F. Moore (2025) parte do princípio de que enquanto a categoria gênero associa-se a “o que” é permitido se fazer em uma obra de arte, estilo associa-se a

²⁵ Áudio disponível em https://www.youtube.com/watch?v=r9rEt78ly2I&list=RDr9rEt78ly2I&start_radio=1

“como” ela é realizada. Para ele, na música, gênero refere-se à identidade e ao contexto dos gestos musicais. Estilo refere-se ao modo de articulação desses gestos. Identificarmos o estilo de uma obra musical é reconhecermos seus padrões recorrentes — há um “indicador de estilo” (*style indicator*), segundo Philip Tagg (2015). Por exemplo, diferentes choros possuem elementos comuns associados a contornos melódicos, padrões rítmicos, conduções harmônicas e estruturas formais²⁶. Leonard B. Meyer (1996) chama de “esquemas” a esses padrões estáveis. A polca brasileira, a valsa brasileira, a *schottisch* brasileira e o tango brasileiro obedecem, via de regra, à forma rondó de três seções (A–B–A–C–A) — um esquema que se estabilizou no choro. Ele denomina de “transformação” a um tipo de paráfrase, em que se são alterados parâmetros de um estilo para que possam pertencer a outro. Uma melodia originalmente composta sobre uma polca ou um tango passa por um processo de transformação (rítmica) para ser arranjada como um maxixe ou um choro no estilo sambado.

Analogamente, Moore (2025) diz que o encontro de convenções estilísticas com a experiência sonora provocado por um compositor ou um improvisador — fenômeno que denomina de “fricção” — pode contribuir para gerar um novo estilo ou mesmo um novo gênero, uma “fusão de musicalidades” (Piedade, 2011). Tal situação ocorreu na criação do choro no estilo sambado, quando músicos influenciados pelo samba do Estácio, dos anos 1930, impuseram um novo fraseado para antigos choros associados à polca e ao maxixe. Assim também aconteceu, de certa forma, com a música instrumental de Paulinho da Viola, em “Memórias Chorando”, nos anos 1970, do Nó em Pingo D’água e de grupos do chamado “neo-choro”, nos anos 1990, que alteraram ou romperam algumas formas, instrumentações e harmonias tradicionais, acarretando mudanças estilísticas no choro.

Para Franco Fabbri (1981), “um gênero musical é um conjunto de eventos musicais (real ou possível), cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas”. Há regras que têm um código escrito, em tratados teóricos ou manuais, e outras repassadas pela oralidade, como no choro. Cada gênero possui um estilo definido por regras próprias. O choro está associado a um “estilo chorado”²⁷, definido por um conjunto de procedimentos, padrões de recorrência e regras próprias. Henrique Cazes (2010, p. 17) afirma que o termo choro consolidou-se por traduzir a “maneira [estilo] exacerbadamente sentimental” com que músicos populares abrazeiravam as danças europeias.

Danças como a polca, a valsa, a quadrilha, a *habanera*, a mazurca e a *schottisch*, e gêneros nacionais que já existiam ou se formaram posteriormente, como a modinha, o

²⁶ Padrões melódicos, rítmicos, harmônicos e formais que caracterizam o gênero choro são apresentados no livro ‘Fraseado do Choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência’, de Mário Sève (2021).

²⁷ Os estilos musicais podem aparecer combinados a outras palavras — como os *estilos barroco, clássico, romântico* etc. Existem também os estilos de compositores — como os de Mozart, de Beethoven e de Haydn, do estilo clássico.

lundu, o tango brasileiro, o maxixe ou o próprio samba, estiveram intimamente associados à música dos chorões. Em inícios do século XX, tais danças ou gêneros passaram a ser denominados simplesmente de choro (sobretudo as polcas e os tangos brasileiros) ou classificados como seus subgêneros²⁸ — como a polca brasileira (ou polca-lundu, ou polca-choro), a valsa brasileira (ou valsa-choro, ou valsa seresteira), a *schottisch* brasileira (ou *schottisch*-choro), o choro maxixado, o samba-choro, o samba de gafieira etc.

Moore (2025) questiona os sistemas de hierarquização entre gênero e estilo. É possível haver diferentes estilos para um mesmo gênero, como os estilos de Nazareth, de Pixinguinha e de Jacob do Bandolim para o gênero choro. Por outro lado, pode haver, também, diferentes gêneros compostos em um mesmo estilo. Tanto Pixinguinha quanto Jacob do Bandolim escreveram choros, sambas, valsas, frevos e baiões — cada um desses gêneros marcados pelo estilo de cada um dos compositores.

A separação de músicas populares brasileiras em gêneros nem sempre foi precisa. Baptista Siqueira (1969) lembra que, no Brasil, o termo fado — uma variante do lundu, para alguns pesquisadores — serviu para caracterizar gêneros musicais ainda não definidos. Assim, também, foi com o nome tango. Segundo Mário de Andrade, aqui se formou uma “misturada geral”, com gêneros sincopados de fronteiras pouco definidas, que se entrelaçaram e geraram formas híbridas (Machado, 2007, p. 115).

A modinha, ao contato com a valsa europeia, modificou-se profundamente. Hoje em dia bom número das modinhas populares são em três-por-quatro e valsas legítimas. A polca, a *mazurka*, a *schottisch* se tornaram manifestação normal da dança brasileira. A modinha algumas vezes se reveste do corte rítmico da chótis. (Andrade, 1942, p. 151).

O musicólogo e compositor brasileiro Acácio Piedade (2011) desenvolve o conceito de “hibridismo” — formulado pelo sociólogo e antropólogo argentino Néstor García Canclini (1997)²⁹ — para pensar a formação estética da música popular brasileira. Ele diz que há dois tipos de hibridismo. No “hibridismo homeomástico” ocorre uma real fusão entre os elementos A e B “para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido” (Piedade, 2011, p. 104). Já, no “hibridismo contrastivo” — segundo ele, mais recorrente na música —, não há fusão: A e B não estão dispostos em um corpo C, e sim em AB no qual as identidades de A e B “se apresentam conjunta e contrastivamente”.

²⁸ Fabbri (1981) usa a teoria dos conjuntos para explicar a existência de subgêneros (subconjuntos) e eventos musicais que podem pertencer a dois ou mais gêneros ao mesmo tempo (interseções).

²⁹ Canclini (1997) define o hibridismo como o processo de mescla e reconfiguração de formas culturais distintas — sejam elas tradicionais e modernas, locais e globais, populares e eruditas — que não apenas coexistem, mas interagem e se transformam mutuamente. Para Canclini, as culturas híbridas não são apenas um resultado da mistura, mas formas estratégicas de negociação simbólica em sociedades pós-coloniais e periféricas, como as latino-americanas. Ele rejeita a ideia de culturas puras e propõe que o hibridismo é uma condição constitutiva da modernidade nas sociedades latino-americanas, marcada por contradições, tensões e rearticulações simbólicas. No campo das artes, o hibridismo se manifesta na interpenetração de linguagens, estilos, gêneros e suportes midiáticos.

Assim, vamos considerar o hibridismo na música. Vamos falar de A e B em AB não como suas seções formais, mas como motivos ou frases específicas em modos determinados, progressões harmônicas típicas, ritmos padronizados, timbres denotativos, ou combinações de tudo isso em estruturas curtas. [...] Em AB, o elemento A está ali para ser ouvido enquanto A, e o elemento B também se apresenta como B, para o ouvinte. Cada um deles tem um papel na expressão musical e por isso são criados para serem reconhecidos. (Piedade, 2011, p. 104).

A música brasileira é entendida por Piedade como um terreno fértil de hibridismos, que pode se manifestar na mistura de origens africanas e indígenas, presentes em gêneros como o samba, o maracatu e o baião; na incorporação de elementos da música ocidental (como o contraponto e a harmonia funcional) em gêneros populares; no encontro da canção brasileira com as linguagens do *jazz*, do *rock* ou da música eletrônica; na relação entre práticas musicais orais e suportes das indústrias editorial e fonográfica, do rádio, da televisão e das plataformas digitais.

Ele fala ainda sobre o conceito de “musicalidade”, uma memória que se encontra “na comunidade e seus gêneros musicais, que estão em permanente trânsito e transformação” (Piedade, 2011, p. 105). A fusão das musicalidades é estado de homeostase resultante de um processo de “fricção”. Esse movimento de fusão, por sua vez, pode resultar na invenção de novas tradições, que tem nas suas origens contrastes diluídos e esquecidos³⁰.

sem o esquecimento de que o tradicional, o gênero “raiz”, é na verdade um híbrido, produto da circulação transnacional das ideias musicais, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua. O tradicional é transnacional por natureza. Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir. [...] Por exemplo, no caso da linguagem musical de J. S. Bach, já é bem conhecido o fato de que este compositor estudou muito a música barroca italiana, conhecendo profundamente os estilos de Frescobaldi, Vivaldi, Corelli, [...] para o ouvinte regular contemporâneo, entretanto, este eco se encontra fundido na musicalidade bachiana, juntamente com outras musicalidades que constituem seu estilo. (Piedade, 2011, p. 105).

A musicóloga colombiana Ana Maria Ochoa (2003, p. 87) lembra que, na música popular, a construção de uma categoria genérica se dá através da eliminação da diferença a favor da semelhança, e que sua classificação pode se associar não só a aspectos estéticos. Novas e questionáveis classificações genéricas podem surgir não apenas da fusão com novos estilos musicais, mas também de disputas ideológicas³¹

³⁰ O choro, *grosso modo*, teria sido uma resultante da fusão da polca com o lundu, a partir de um gênero híbrido denominado, inclusive em peças de Ernesto Nazareth, de polca-lundu.

³¹ O livro “O mistério do samba”, do antropólogo Hermano Vianna, estuda o samba como gênero musical de identidade nacional. Ao analisar contextos sociais da modinha e do samba, o autor emprega conceitos relacionados ao que denomina de “negociações transculturais” em “sociedades complexas” (Vianna, 1995, p. 153) e estuda

ligadas à autenticidade estilística ou à reserva de mercado. Com frequência, novos estilos encontram resistência de membros das próprias comunidades de determinados gêneros musicais — como parece ter ocorrido na trajetória do choro.

4. O arranjo em grupos de choro, por Paulo Aragão

Segundo o verbete escrito por Jonas Soares Lana (2025) para o “Vocabulário de Pesquisa em Música”, o conceito de “arranjo” pode sintetizado como um tipo de composição derivada de um material musical pré-existente que é recriado e inserido em um novo contexto sonoro. Essa operação envolve simultaneamente a preservação da identidade da obra original — por meio de seus atributos rítmicos, melódicos e harmônicos — e a incorporação de novos recursos, em uma organização harmoniosa. O termo, cuja acepção comum remete a ordenar, combinar e dispor, adquire na música esse sentido.

A dissertação “Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)”, de Paulo Aragão (2001), contextualiza a compreensão do papel do arranjo e da figura do arranjador na música popular brasileira, especialmente no contexto do choro e na atuação de Pixinguinha³². Aragão propõe um alargamento conceitual da noção de arranjo no desenvolvimento da música popular no Brasil, relacionando-o com a composição, mas também com a interpretação — ilustrado no esquema da Figura 10.

Figura 10 — esquema composição–arranjo–interpretação, por Aragão



fonte: Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (Aragão, 2001, p. 21)

O arranjador atua como mediador cultural, responsável por sintetizar elementos de origens diversas em produtos musicais que podem estar marcados por um caráter híbrido. O arranjo funciona como um lugar de síntese entre distintas “matrizes

categorias analíticas dicotômicas — como tradicional/moderno, local/global e popular/erudito — que, eventualmente, podem aparecer no decorrer do texto deste artigo.

³² Pixinguinha é apontado como o pioneiro e o maior expoente desse dades modelo brasileiro de arranjo. Sua atuação, sobretudo n as décadas de 1920 e 1930, coincidiu com o processo de consolidação da indústria fonográfica no país, impulsionada pela chegada de novas tecnologias de gravação e pelo estabelecimento de filiais de gravadoras estrangeiras. Nesse cenário de crescente profissionalização e mercantilização da música, o arranjo passou a exercer funções para além do plano estético, contribuindo para a adequação da produção musical aos interesses de um mercado cada vez mais amplo, heterogêneo e segmentado.

culturais”³³: a “cultura” (relacionada à tradição erudita e ao uso de notação musical e técnicas de orquestração), a “artesanal” (ligada às práticas populares urbanas e à oralidade) e a “industrial” (conectada aos meios de produção e difusão fonográficos). Enquanto no universo da música clássica o conceito de arranjo se refere à reelaboração para um meio distinto de uma obra originalmente fixada, no universo da música popular o arranjo implica muitas vezes em uma recomposição, em função da ausência de uma definição rigorosa do que seria o “original”. Nela, a noção de “original virtual”, sugerida por Aragão, evidencia a indeterminação estrutural da música popular, cuja existência dependeria da mediação performativa e da intervenção arranjadora — ou seja, a estruturação musical de uma obra seria inseparável de sua execução.

Estamos considerando o original popular como virtual justamente porque ele necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um arranjo, visto que na maior parte das vezes o compositor não determina *a priori* (e nem se espera isso dele) todos os elementos necessários para uma execução. (Aragão, 2001, p. 18).

Há casos em que determinados procedimentos interpretativos antecipam um arranjo. Por exemplo, mesmo um considerado “choro sem arranjo” já seria, de certa forma, organizado segundo convenções estilísticas internalizadas pelos músicos, como é o caso das seções na forma rondó A–A–B–B–A–C–C–A — um “esquema”, nos termos de Meyer (1996). Aragão propõe uma taxonomia dos tipos de arranjo na música popular, variando entre os polos dos arranjos “fechados”, nos quais todos os elementos são predefinidos, e os “abertos”, baseados em convenções espontâneas ou improvisadas.

Ele destaca ainda um segundo parâmetro de análise: o grau de interferência do arranjador sobre o original. Essa tipologia permite compreender a multiplicidade de práticas arranjadoras na música popular brasileira, dos regionais de choro às grandes orquestras de rádio. A análise da música popular brasileira da década de 1930 mostra a coexistência de duas “estéticas”³⁴ arranjadoras: a da “simplicidade”, representada pelos regionais (ou grupos de choro) e pela espontaneidade coletiva, com amplo espaço para improvisação e pouco uso de registro escrito; e a do “excesso”, vinculada a arranjos orquestrais sofisticados, com elementos idealizados pelo arranjador e o uso estrutural da notação musical³⁵. Pixinguinha transitou entre ambas, legitimando-se como figura-síntese dessa ambivalência estética. Mesmo em arranjos marcados pela influência de

³³ Aragão (2001, p. 41) comenta que adota o conceito de “matrizes culturais” detalhado no artigo “Música híbrida: matrizes culturais e a interpretação da música brasileira popular” (Ulhôa, Aragão & Trotta, 2001).

³⁴ Aragão (2001, p. 33–34) comenta que usa um modelo proposto por Santuza Cambraia Naves (1998) em “O violão azul”, no qual as ações de agentes culturais, situadas entre o movimento modernista e a música popular, são pela autora classificadas em dois grupos: aquelas vinculadas à “estética da simplicidade” e as associadas à “estética do excesso”.

³⁵ Nos programas musicais das rádios de meados do século XX, que contavam com arranjadores e orquestras contratadas, a presença dos conjuntos regionais era indispensável como alternativa, já que não dependiam de arranjos escritos para acompanhar cantores (Cazes, 2010, p. 83).

orquestras e bandas militares, o compositor preservava elementos característicos da “matriz artesanal”.

Embora algumas formações, como o Regional do Canhoto e o Conjunto Época de Ouro, partissem de estruturas previamente construídas, predominou entre os grupos de choro a estética da simplicidade. Essa lógica foi rompida mais radicalmente nos anos 1970, pela atuação de Radamés Gnattali e a Camerata Carioca na execução do arranjo para bandolim, cavaquinho, três violões e pandeiro da *Suíte Retratos*³⁶ e na gravação dos álbuns “Tributo a Jacob do Bandolim” (WEA, 1979) e “Vivaldi & Pixinguinha” (Funarte, 1980)³⁷.

Podemos supor que modelo mais característico de acompanhamentos elaborados dentro da estética da simplicidade seja aquele realizado pelos chamados conjuntos regionais. Trata-se de um tipo de arranjo extremamente livre, aberto, com amplo espaço para improvisação (seja em solos instrumentais ou no próprio acompanhamento), utilizando raramente o registro escrito e calcando-se quase que inteiramente na habilidade e na criatividade dos executantes. No modelo de arranjo dos regionais em geral não há um arranjador específico, quando muito há um integrante responsável pelo estabelecimento geral de forma, harmonia e convenções rítmicas (em geral o “líder do regional”). (Aragão, 2001, p. 34–5).

Em conjuntos de choro mais associados à essa estética da “simplicidade”, os arranjos costumam surgir de práticas musicais e ensaios, resultando em estruturas polifônicas ora espontâneas, ora combinadas, que se consolidam em versões “não-escritas” — semelhantes aos chamados *head arrangements*³⁸. Nos grupos contemporâneos, com o uso mais proeminente da notação musical³⁹ — inclusive para os instrumentos de cordas dedilhadas (bandolim, cavaquinho e violão) e de percussão —, essa estética pode se articular à do “excesso”, levando os arranjos a assumirem maior complexidade formal e harmônica. Esse modelo — cuja escrita se aproxima do estilo das formações camerísticas, ainda que em diálogo com ideias e improvisações dos instrumentistas — consolidou-se nos grupos de choro atuais.

³⁶ Áudio disponível em https://www.youtube.com/watch?v=iWSpDNeR0c&list=RD-iWSpDNeR0c&start_radio=1

³⁷ Tendo Joel Nascimento como solista de bandolim, além de Maurício Carrilho e João Pedro Borges nos violões, integrou a Camerata Carioca Raphael Rabello (violão de sete cordas), Luciana Rabello (cavaquinho) e Celsinho Silva (pandeiro), em “Tributo a Jacob do Bandolim”, e Luiz Otávio Braga (violão de sete cordas), Henrique Cazes (cavaquinho) e Beto Cazes (percussão), em “Vivaldi & Pixinguinha”.

³⁸ Segundo Lana (2025), o *The new grove dictionary of jazz* descreve os *head arrangements* como “arranjos desenvolvidos com a memorização e/ou registro sonoro de partes ou versões preliminares dos mesmos, não raro, de forma colaborativa”.

³⁹ A notação aplicada aos conjuntos de choro, como na música popular em geral, se apoia mais costumeiramente nas classificações dos gêneros musicais, em cifras de acompanhamento alfanuméricas e oferece poucas indicações de dinâmica, andamento e fraseado. Ela se assemelha, de certa forma, com a usada no estilo barroco.

5. A Cor do Som, Nó em Pingo D'água e grupos do chamado “neo-choro”

O termo “neo-choro” surgiu como uma tentativa de nomear transformações estilísticas que vinham se processando no universo do choro desde a década de 1970 e que se intensificaram a partir dos anos 1990. Tais mudanças envolviam o surgimento de novos grupos instrumentais que, mantendo a expressividade associada ao choro tradicional, passaram a compor novos temas, a realizar releituras de clássicos do gênero e explorar repertórios e linguagens provenientes de outras esferas musicais.

Um marco simbólico desse processo pode ser considerado o “I Festival Nacional do Choro – Brasileirinho”, promovido pela TV Bandeirantes em 1977, no qual *Espírito Infantil*, de Mú Carvalho (primeira, segunda e terceira parte na Figura 11), interpretado pelo grupo A Cor do Som, obteve a quinta colocação em um concurso que tendeu a premiar choros mais convencionais. A composição, o arranjo e a execução de *Espírito Infantil* apresentavam clichês usados nos choros — como solos de grande densidade melódica, linhas de baixo com acorde invertidos, acordes diminutos e figuras rítmicas associadas ao tango brasileiro — sobre um acompanhamento repleto de convenções e uma instrumentação que se assemelhava a de um grupo de *rock* (com guitarra elétrica, teclado, baixo elétrico e bateria)⁴⁰ — “uma experiência pop-chorística”, segundo Cazes (2010, p. 160). A Cor do Som representou uma ruptura em relação ao formato de um grupo executante de choro. Mesmo exaltando o papel da música de grandes compositores e intérpretes relacionados à tradição — como Pixinguinha, Candinho e Ernesto Nazareth —, o maestro Lindolpho Gaya (1921–1987) teceu os seguintes comentários críticos às escolhas do festival:

Creio que já é hora de se saber divulgar as bases fundamentais do choro. Não é um violão de sete cordas, pandeiro ou cavaquinho e bandolim que lhe dão autenticidade. Uma boa guitarra elétrica pode tocar um choro melhor que um mau violão de sete cordas. [...] Assisti a jovens querendo trazer sua contribuição ao enriquecimento do choro, baseados nas informações que tinham dos Beatles, *rock* etc. e o que se premiou foram as composições tradicionais, parecidas com tudo que já se fez, contrariando uma das principais forças do choro que é sua intensa criatividade. [...] Creio que é a hora de se aproveitar o interesse dos modernos meios de comunicação e estabelecer as bases fundamentais do choro, não como uma peça estática de museu, mas como uma grande força na defesa de uma expressão mais viva. É importante lembrar que o choro traz consigo o mesmo elemento que permitiu ao *jazz* atingir um grande desenvolvimento: improvisação. Essa é sua grande força. A alegria

⁴⁰ A Cor do Som foi criada a partir de músicos que acompanhavam o cantor, compositor e violonista Moraes Moreira (1947–2020), após sua saída dos Novos Baianos. O grupo que participou do “I Festival do Choro – Brasileirinho” era formado por Mú Carvalho (teclado), Dadi (baixo elétrico), Gustavo Schroeter (bateria) e Armandinho Macedo (guitarra) — este, jovem bandolinista baiano, filho de Osmar Macedo do Trio Elétrico de Dodô e Osmar, atuante nos carnavais de Salvador.

contagante de brincar com a música quase como num circo. (Gaya, apud Cazes, 2010, p. 161–2).

Figura 11 — *Espírito Infantil*, pelo grupo A Cor do Som⁴¹



fonte: A Cor do Som (Zingoni, 2000)

Considerada como um período de “revitalização” do choro, a década de 1970 foi a da criação de festivais e clubes de choro. Nesse cenário surgiram novos conjuntos (Os Carioquinhas, Galo Preto, Rio Antigo, Anjos da Madrugada, Amigos do Choro etc.), entre eles o Nó em Pingo D’Água, cuja trajetória adiante representaria a articulação da tradição com a experimentação no gênero. Em 1978, o grupo iniciou com uma formação instrumental usual, à base de flauta, bandolim, cavaquinho, violão de seis cordas, violão de sete cordas e pandeiro. Com essa sonoridade, construindo arranjos forjados basicamente na estética da “simplicidade”, acompanhou sambistas, seresteiros e chorões — como Moreira da Silva, Nelson Cavaquinho, Carlos Galhardo, Elizeth Cardoso, Ademilde Fonseca, Canhoto da Paraíba, Zé da Velha e K-Ximbinho —, venceu o “III Concurso de Conjuntos de Choro RJ” (1979) e gravou, ao lado de Antonio Adolfo, o LP “João Pernambuco 100 Anos” (Funarte, 1983)⁴². Seguindo os caminhos abertos pela Camerata Carioca, passou a utilizar a notação musical e estruturar os arranjos que gravaria no álbum “Salvador” (Visom, 1987)⁴³. A partir de 1990, o grupo abandonou o uso do cavaquinho e de dois violões em sua formação permanente e reformulou um

⁴¹ Áudio disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Jld6KtRhtLc>

⁴² Em “João Pernambuco 100 Anos”, o grupo era integrado por Mário Sève (flauta, flautim e sax alto), Pedro Amorim (bandolim e violão tenor), Wanderson Martins (cavaquinho e banjo), Rogério Souza (violão de seis cordas), Jorge Simas (violão de sete cordas) e Márcio Gomes (pandeiro e caixa), além de Norato (trombone) e Mauro Senise (sax soprano) como convidados especiais. Boa parte dos arranjos desse álbum foram construídos coletivamente. Para as 12 músicas, Antonio Adolfo escreveu seis arranjos e Maurício Carrilho três, sendo quatro desses em parceria com o grupo Nó em Pingo D’água.

⁴³ Em “Salvador”, o grupo era formado por Mário Sève (flauta, flauta em sol, flautim, sax soprano e sax alto), Rodrigo Lessa (bandolim e violão tenor), Sérgio Costa (cavaquinho), Rogério Souza (violão de seis cordas), Jorge Simas (violão de sete cordas) e Marcos Suzano (pandeiro, tablas, berimbau, cuica, tamborim, surdo, repique de mão, xekerê, triângulo, bells, pratos e outras percussões). Com exceção de Sérgio Costa, os demais atuaram como arranjadores nesta formação.

modo de interpretar o choro, introduzindo baixo elétrico, guitarra elétrica, mais percussões (como congas e batás) e outras referências da música popular contemporânea.

Os arranjos de obras de Jacob do Bandolim no CD “Receita de Samba” (Visom, 1990)⁴⁴ — capa de Luzinete da Hora na Figura 12 — recorrem a rearmonizações e novas estruturas formais — como as diferentes disposições das seções A, B e C do rondó dos choros, a criação de pontes inéditas e seções destinadas a improvisos e construção de bases rítmicas (levadas), a composição de *riffs* e especiais, solos em uníssono de sax soprano e bandolim ou sax alto e guitarra, bem como solos livres de violão de pandeiro, entre outros recursos. O texto de apresentação no encarte do álbum, escrito por Paulinho da Viola — que em “Memórias Chorando” havia rompido suavemente alguns dogmas do gênero (Cazes, 2010, p. 211) — realça a importância dos movimentos de experimentações:

Os arranjos de algumas composições de um dos maiores músicos brasileiros de todos os tempos — Jacob Pick Bittencourt ou simplesmente Jacob do Bandolim — falecido em 1969, executadas neste disco pelo excelente Nó em Pingo D’água, são um exemplo claro e definitivo do imenso espaço ainda existente em nossa música popular para os artistas que, livres de dogmas e preconceitos, buscam ampliá-la sem perder de vista a linha que a define como uma das mais ricas do mundo. Tudo nesse disco soa de maneira generosa e verdadeira, às vezes, com soluções complexas em termos de harmonia e ritmos, a que, sem dúvida, deixará perplexos ou mesmo indignados os mais tradicionalistas. (Da Viola, 1990).

Figura 12 — capa do CD “Receita de Samba”



⁴⁴ Em “Receita de Samba”, o grupo era formado por Mário Sève (flauta, sax soprano e sax alto), Rodrigo Lessa (arranjos, bandolim, violão de aço e guitarra), Rogério Souza (arranjos, violão de seis cordas), Leonardo Lucini (baixo elétrico), Celsinho Silva (pandeiro, tamborim, ganzá, agogô, surdo e reco-reco) e Leo Leobons (congas e batás), além de instrumentistas convidados — entre eles, Rildo Hora (gaita), Marcos Suzano (cuíca), Dino Sete Cordas e Jorginho do Pandeiro. Antes, com uma formação similar (porém, com Beto Cazes, nas percussões), o Nó em Pingo D’água já havia registrado suas versões de *A ginga do Mané*, *Receita de samba* e *Assanhado*, de Jacob Bandolim, no álbum “Sempre Jacob” (Kuarup, 1996), produzido por Henrique Cazes.

As gravações desse disco combinam improvisos, ideias coletivas e escritas individuais de seus integrantes. Seu encarte informa que “o Nó em Pingo D’água participa de todos os arranjos”, inclusive daqueles que são assinados por Rodrigo Lessa e Rogério Souza — o que evidencia uma articulação entre as estéticas do “excesso” e da “simplicidade”.

A Figura 13 — uma partitura sobre um sistema de três pautas (sax soprano, bandolim e violão/baixo) com harmonizações e convenções rítmicas para instrumentos de base — ilustra a estrutura geral do arranjo de Lessa para a parte inicial de *Alvorada* (faixa 7 do disco). Uma frase rítmico-melódica de quatro compassos tocada pelo bandolim, sobre uma rearmonização da versão original, se repete quatro vezes (em c. 1–5) antes de entrar no tema da música. A mesma frase incide em outros momentos sob a melodia do sax (em c. 6–9 e c. 14–21), configurando-se em um elemento norteador da sonoridade do arranjo. Outro aspecto que chama a atenção é a ponte (em c. 40–48) para inserção de *riffs* executados em uníssonos de bandolim e sax sobre padrões contramétricos tocados pelo violão e baixos em Lá atacados a cada dois compassos.

Figura 13 — arranjo de Rodrigo Lessa para *Alvorada*⁴⁵

The musical score is written for three staves: sax soprano, bandolim, and violão e baixo. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems of measures.

System 1 (Measures 1-8): The sax soprano staff has a whole rest in measure 1, followed by a melodic phrase in measures 2-5. The bandolim staff plays a rhythmic-melodic phrase in measures 1-5. The violão e baixo staff provides harmonic support with chords: Dm/A, E♭/A, F/A, A7(♭9), A7(♭9), Dm/A, E♭/A, F/A.

System 2 (Measures 9-18): The sax soprano staff has a whole rest in measure 9, followed by a melodic phrase in measures 10-13. The bandolim staff plays a rhythmic-melodic phrase in measures 9-13. The violão e baixo staff provides harmonic support with chords: A7(♭9), Dm, B♭m6, E7(♭9), A7, A7(♭13), Dm/A, E♭/A, F/A, A7(♭9), Dm/A.

System 3 (Measures 19-27): The sax soprano staff has a whole rest in measure 19, followed by a melodic phrase in measures 20-23. The bandolim staff plays a rhythmic-melodic phrase in measures 19-23. The violão e baixo staff provides harmonic support with chords: E♭/A, F/A, A7(♭9), Dm, B♭m6, E7(♭9), A7, A7(♭13), F7M, E♭7M, E♭/D♭.

⁴⁵ Áudio em https://www.youtube.com/watch?v=7jfhpfXL4Rk&list=RD7jfhpfXL4Rk&start_radio=1

fonte: manuscritos de integrantes do Nó em Pingo D'água

Com o propósito de se estabelecer uma comparação, a Figura 14 a seguir apresenta a transcrição em “modelo *songbook*” da gravação original de Jacob do Bandolim, em abril de 1955, em disco de 78 rpm e 10 polegadas para a RCA Victor (Pugliesi; Prata, 2002). É possível perceber — a partir de um trecho análogo ao do exemplo anterior — as mudanças harmônicas, rítmicas, tímbricas e formais sugeridas pelo arranjo de Lessa.

Figura 14 — transcrição da gravação original de *Alvorada*, por Jacob do Bandolim⁴⁶

fonte: Songbook Choro v.1 (Sève; Souza; Dininho, 2007)

A proposta do Nó em Pingo D'Água — que em seguida gravou seu primeiro álbum autoral, “Nó na Garganta” (Rob Digital, 1999), com a participação de Guinga e Leila

⁴⁶ Áudio disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wr6rH7Xa13w&list=RDwr6rH7Xa13w&start_radio=1

Pinheiro — encontrou desdobramentos em grupos cariocas que passaram a explorar os processos de hibridação como força propulsora. Nesse disco, o grupo chega a incorporar elementos de sonoplastia ao resultado final de algumas músicas, como acontece na própria faixa de abertura, em que os sons do violão e da voz de Guinga dialogam com ruídos urbanos⁴⁷. A discografia do Nó em Pingo D'Água incluiria ainda o álbum autoral “Domingo na Geral” (Lumiar Discos, 2001), em parceria com Cristovão Bastos, o “Nó em Pingo D'Água interpreta Paulinho da Viola” (Rob Digital, 2003) e o “Sambantologia” (Biscoito Fino, 2016), dedicado a arranjos de diferentes estilos de samba (compostos por Donga, Ismael Silva, Noel Rosa, Tom Jobim etc.), além de participações em Songbooks da Lumiar Discos (como Ary Barroso, Tom Jobim Instrumental e Chico Buarque) e em álbuns de intérpretes e compositores da MPB (como Geraldo Azevedo, Paulinho da Viola, Ney Matogrosso, Guinga e Ivan Lins). O Nó em Pingo D'Água ainda dividiu palcos com outros artistas da MPB, do samba e do choro — como Moraes Moreira, João Bosco, Moska, Elza Soares, Zé Renato, Ná Ozzetti, Jards Macalé, Monarco, Elton Medeiros, Dona Ivone Lara, Paulo Moura, Altamiro Carrilho etc. —, atuando simultaneamente como intérprete e arranjador⁴⁸.

Grupos cariocas como Rabo de Lagartixa, Tira Poeira, Água de Moringa, Quarteto Maogani, Trio Madeira Brasil — associados ao chamado “neo-choro” — e o Pagode Jazz Sardinha's Club integraram uma cena que expandiu fronteiras do gênero, incorporando elementos do *jazz*, do *pop*, da música erudita, da MPB e de outros universos musicais. Seus processos criativos envolviam a elaboração de arranjos cuja dinâmica mesclava notação musical com liberdade colaborativa e improvisação, resultando em rearmonizações, texturas e levadas inusuais, solos de diferentes instrumentos (inclusive aqueles tradicionalmente restritos ao acompanhamento), além de modificações métricas e formais. Essas formações também passaram a incluir em seus repertórios obras alheias ao universo tradicional do choro. A escuta de suas gravações revela práticas de hibridação que rompem convenções estabelecidas sem, contudo, abandonar traços estilísticos da identidade do gênero — uma negociação constante entre tradição, continuidade e ruptura. Na maioria dos casos, a presença do violão de sete cordas, do bandolim ou do pandeiro permaneceu como marca expressiva. Essa espécie de ressignificação, por sua vez, suscita debates acerca dos próprios critérios do que se poderia considerar, em sentido estrito, um conjunto de choro.

⁴⁷ Áudio disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6Y32SnxIOAdKQhe9TJLDv4?si=55d5d9b5e2d84eef>. Lana (2025) lembra que, inspirados em discos mais experimentais dos Beatles, os tropicalistas costumavam usar produtos sonoros do *sound design*, a sonoplastia, em seus arranjos.

⁴⁸ A partir de “Nó na Garganta”, e depois em “Domingo na Geral”, “Nó em Pingo D'Água interpreta Paulinho da Viola” e nas participações em Songbooks da Lumiar e álbuns dos artistas da MPB acima citados, o grupo passou a estabilizar em um quinteto, formado por Mário Sève (arranjos, flautas, saxofones e *wind controler*), Rodrigo Lessa (arranjos, bandolim e violão de aço), Rogério Souza (arranjos, violão de seis e sete cordas), Papito (arranjos, baixo) e Celsinho Silva (pandeiro e percussão). Esta foi a formação mais duradoura do quinteto. Em “Sambantologia” — que teve Rodrigo Lessa como único arranjador —, Rômulo Duarte substituiu Papito, no baixo.

6. Arranjo de *Assanhado*, por Rodrigo Lessa

Assanhado é uma composição incomum na obra de Jacob do Bandolim (1918–1969). Gravada em junho de 1961, para a RCA Victor, em uma das últimas gravações de seu autor para um disco de 10 polegadas em 78 rpm (Pugliesi; Prata, 2002), a peça destaca-se por um certo uso de modalismo e por uma estrutura formal que a difere da maioria dos choros e sambas do mesmo compositor.

Por volta dos anos 1950 e 1960, gêneros como o samba-canção, o bolero e, posteriormente, a bossa-nova estavam em voga na música popular urbana brasileira. O choro buscava sobreviver e se afirmar em um ambiente de crescente modernização e diversificação musical. Jacob emergia como um guardião da tradição do choro, mas também como possível agente de sua renovação. *Assanhado* surgiu nesse contexto. É uma música pontuada por síncope do samba, mas com referências ao jazz norte-americano. O pesquisador Sérgio Prata, do Instituto Jacob do Bandolim, em depoimento concedido a mim em 4 de agosto de 2025, afirma que “nos 200 rolos [de fitas de áudio] que ele [Jacob] deixou, muitas gravações eram de jazz, ele ouvia muito jazz”. Prata lembra que “é samba no rótulo da edição de 78 rotações, que é a gravação original do *Assanhado*. Então, o próprio Jacob já intuía que ali era uma coisa diferente, não era um choro. Era uma levada de samba, e o samba, como diz João Gilberto, tem a ver com a bossa-nova”. E comenta sobre a gênese de *Assanhado*:

Segundo Deo Rian e César Faria me contaram pessoalmente, eles frequentavam muito a casa do Medrado, um milionário, (...) um mecenas, talvez fosse o nome, mas que recebia sempre os músicos. E o Jacob sempre ia na casa dele em Paquetá para fazer grandes rodas de choro. Em uma dessas idas a Paquetá, na casa do Medrado, o Carlinhos Leite [violonista que o acompanhava] pegou o violão e começou a fazer uma bossa, como eles chamavam essas brincadeiras no violão. E o Jacob se interessou por aquilo, pegou o bandolim e começou a fazer também um floreado em cima da base harmônica e rítmica que o Carlinhos estava fazendo. (Prata, 2025).

A “bossa”, à qual Prata se refere, seria a da levada rítmico-harmônica executada pelo violão que abre a introdução I do registro original de *Assanhado* — supostamente, como uma lembrança do momento em que Carlinhos Leite a tocou para Jacob, na casa de Medrado. A transcrição dessa gravação em “modelo *songbook*” (melodias em clave de Sol, contrapontos em clave de Fá, convenções rítmicas e cifras harmônicas alfanuméricas, na Figura 15) expõe em linhas gerais um arranjo que se inicia sobre um acorde de A⁶ e se desenvolve sobre uma harmonia que se movimenta (e que pouco se movimenta, um traço incomum em sambas e choros) em progressões modais que nos remetem ao *blues*.

Figura 15 — transcrição da gravação original de *Assanhado*, por Jacob do Bandolim⁴⁹

fonte: Songbook Choro v.1 (Sève; Souza; Dininho, 2007)

Na primeira seção **A**, de 40 compassos, uma melodia sincopada (com figuras rítmicas do samba) de pouca densidade e de caráter pentatônico é escrita com eventuais usos de *blue-notes* (traços incomuns em choros). **A** se reparte em três subseções: **A1**, de 16 compassos, sobre o grau I de Lá maior; **A2**, de 8 compassos, sobre bIV⁷ (D⁷) e I (A⁶) de Lá maior; e **A3**, de 16 compassos, sobre V⁷ (E⁷) e I (A⁶) de Lá maior. A seção **B**, de 32 compassos, tem fluxo melódico denso (como nos choros) e se divide em duas subseções **B1** e **B2** de mesmo tamanho e mesma harmonia — um ciclo de quintas (A⁷–D⁷–G⁷–Bb⁷) sucedido de cadência conclusiva V⁷–I (E⁷–A⁶), em Lá maior. Ou seja, na mesma tonalidade da seção **A** (traço incomum em choros). A melodia de c. 44–52 da seção **B2** apresenta hemíolas de caráter semelhante às usadas em alguns padrões rítmicos do tamborim no samba e na melodia da flauta da primeira parte do choro *Um a Zero*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (c. 8–11, da Figura 2 apresentada no início deste texto). Atualmente, reconhecemos *Assanhado* como uma composição do gênero choro, samba-choro ou mesmo choro-sambado. Porém, ao mesclar elementos rítmicos, melódicos e harmônicos do samba e do jazz com fraseados típicos do choro — incluindo ornamentos de Jacob do Bandolim e contrapontos em *ostinato* de Dino Sete Cordas —, a peça parece já ter nascido como um híbrido.

⁴⁹ Áudio disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2FTFa8NJdvw&list=RD2FTFa8NJdvw&start_radio=1

Alguns procedimentos de *Assanhado*, de fato, incluindo o uso de *blue-notes* sobre um acorde que se repete, teriam sido usados antes por Jacob em sua composição *Remelexo* — esta, classificada como *choro* no rótulo do disco de 10 polegadas em 78 rpm lançado pela Continental em novembro de 1948 (Pugliesi; Prata, 2002). Essa gravação apresentou um improviso de violão de Fernando Ribeiro — um músico “da noite”, do *jazz*, segundo Prata. O próprio Jacob, em um discurso de tom conservador, ácido e irônico, no depoimento concedido a Sergio Cabral, Sergio Bittencourt (seu filho) e Ricardo Cravo Albin para o Museu da Imagem e do Som, em 24 de fevereiro de 1967, surpreendentemente, teria colocado em dúvida a própria classificação genérica de sua peça:

Eu comecei a sentir insistentes comentários no seguinte sentido. De que, ah não, o Jacob toca muito bem. É pena que ele toque quadrado. Eu, como não conheço em música, geometria, desenho, quadrado ou redondo, o que será quadrado? Analisei o *Flamengo* [choro de Bonfiglio de Oliveira, gravado por ele em março de 1948]. Isso deve ser quadrado. *Treme, treme* [choro de sua autoria, gravado em 1947] deve ser quadrado. Então, eu vou fazer um redondo (sic). Então, eu toquei o *Remelexo*. Eu espero que eles toquem até hoje. Ninguém tocou. Que é que eu toco? E tem mais uma coisa. A música que hoje mais insistentemente me é pedida é o *Remelexo*. Quer dizer, fiz uma música, adiantando-me, projetando-me no tempo. Fiz um negócio fugindo completamente às regras do choro, para a satisfação deles mesmo. Todo mundo bateu palma e ninguém tocou. *Remelexo* não é choro! É uma malícia. É uma picardia. É uma maldade, um revide. Só, mais nada. (Bittencourt, 1967).

A estrutura principal do arranjo de Rodrigo Lessa para *Assanhado* (Figura 16) — faixa de abertura do CD “Receita de Samba” — imprime à gravação do Nó em Pingo D’Água: rearmonizações de caráter jazzístico (sequências de acordes $X^{7(9)}$ e $X^{7(13)}$); levadas de samba de partido alto conduzidas por baixo (com uso de *slap*), violão, pandeiro, congas e cuíca; melodias em uníssono de sax soprano e bandolim; coberturas de flautas; formas fraseológicas alteradas, com espaços livres para improvisação; e uma coda autoral em tempo mais lento, mas de grande pujança rítmica e melódica. A leitura híbrida proposta pelo grupo atualizou a obra de Jacob e lhe conferiu novos contornos expressivos, revelando reelaborações estilísticas que viriam a reverberar no chamado “neo-choro”. *Assanhado* tem sido regravado por instrumentistas de diferentes gerações — entre eles, Trio Madeira Brasil, Armandinho Macedo, Hamilton de Holanda, Baby do Brasil, Alessandro Penezzi, Duo Mitre, Trio Corrente etc. A Figura 16 expõe em linhas gerais a estrutura da versão do Nó em Pingo D’água, que deve ser entendida a partir do arranjo original gravado por Jacob (Figura 15).

Figura 16 — arranjo de Rodrigo Lessa para Assanhado⁵⁰

The musical score is written for guitar, saxophone, and bandolim. It consists of several systems of staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various chord progressions and improvisation markings.

Section A1: sax soprano e bandolim. Chords: A7(13), D7(13), C7(13), Bb7(13), A7(13), G7(13), A7(13), G7(13), G7(13).

Section A2: Chords: D7(9), C7(9), B7(9), F7(9), Eb7(9), D7(9), C7(9), Bb7(9), A7(13), G7(13).

Section A3: Chords: E7(9), D6/9/E, E7(9), F#m7(9)/E, E7(9), D6/9/E, E7(9), F#m7(9)/E.

Section B1: Chords: A7, D7, G7, C7.

Section B2: Chords: Em7(9), F#m7(9), Gm7(9), Am7(9), Am, Bbm, Bm.

Section C: improviso de sax, sax e bandolim. Chords: A7(13), D7(13), C7(13), Bb7(13), A7(13), G7(13), A7(13), G7(13), A7(13), mais lento!.

Section D: Chords: A7(13), D7(13), C7(13), Bb7(13), A7(13), G7(13), A7(13), G7(13), A7(13), D7(13), C7(13).

Section E: Chords: Bb7(13), A7(13), G7(13), A7(13), G7(13), A7(13), D7(13), C7(13), Bb7(13), A7(13).

Section F: Chords: G7(13), A7(13), G7(13), A7(13), D7(13), C7(13), Bb7(13), A7(13), G7(13), A7(13), G7(13), A7(13).

fonte: manuscritos de integrantes do Nó em Pingo D'água

⁵⁰ Áudio disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3FifeX0IEos&list=RD3FifeX0IEos&start_radio=1

A música se inicia em **I** estruturada sobre o ritmo de um samba de partido-alto em imparidade rítmica⁵¹ 9+7, explicitado na organização da linha do baixo elétrico, que toca séries de figuras baseadas em um “padrão da cuíca” («pausa de semicolcheia–colcheia pontuada–colcheia–colcheia | colcheia–colcheia–pausa de semicolcheia–colcheia–semicolcheia», na Figura 17). A introdução **I**, marcada por motivos melódicos curtos de «semicolcheia–pausa de colcheia–semicolcheia» reiterados a cada tempo pela guitarra, é harmonizada pela progressão de acordes $A^{7(13)}-D^{7(13)}-C^{7(13)}-Bb^{7(13)}-A^{7(13)}-G^{7(13)}-A^{7(13)}-G^{7(13)}$, em um ciclo repetitivo. Tais procedimentos, no contexto de *Assanhado*, uma música do universo do gênero “choro”, poderiam ser entendidos com um “indicador de estilo” MPB, usando termo cunhado por Tagg (2015).

Figura 17 — padrão da cuíca



fonte: Feitiço decente (Sandroni, 2001, p. 37)

Diferentemente da versão de Jacob, o caráter modal do *blues* já se manifesta na própria harmonização de **I**, que é a mesma usada para apoiar o tema principal da música em **A1**, executado em uníssono por sax soprano e bandolim, em *stacatto* e dinâmica forte. Assim como em **I**, essa subseção possui oito compassos que se repetem. No original (Figura 15), **A1** é harmonizado apenas com um acorde de A^6 .

As ideias de **I** e **A1**, de fato, guardam semelhanças com a interpretação da cantora Elis Regina com seu grupo para a música *Cobra criada*, de João Bosco e Paulo Emílio (na Figura 18), no CD “Montreux Jazz Festival” (Warner, 2001)⁵², gravado em julho de 1979 na décima terceira edição do festival suíço. Em caráter *blues* e modal, sobre a progressão de acordes $Bb^{7(9)}-Ab^{7(9)}-Eb^{7(13)}-F^{7(13)}-Eb^{7(13)}-Db^{7(13)}-Gb^{7(13)}-F^{7(13-b13)}$, o arranjo de César Camargo Mariano introduz uma linha de baixo com figuras do samba partido alto em imparidade rítmica 7+9. Esse procedimento é ilustrado na Figura 18 (c. 1–9), que corresponde à transcrição de um fragmento da primeira faixa do disco que se inicia em 4m32s. Os movimentos rítmico-melódicos do canto, destacados em c.10–11 (na Figura 18), lembram gestos das três primeiras notas da melodia de Jacob (c.10–11, na Figura 16). Ao mesclar materiais de procedências distintas — **A**, do choro, e **B**, da MPB —, o início do arranjo de Lessa expõe um caso de “hibridismo contrastivo” **AB**, segundo terminologia usada por Piedade (2011).

⁵¹ O conceito de imparidade rítmica (*rhythmic oddity*), cunhado pelo etnomusicólogo Sinha Arom (2004) foi aplicado à análise de estruturas de gêneros musicais brasileiros como o samba e o choro por Carlos Sandroni (2012) e Mário Sève (2021).

⁵² Nessa gravação, o grupo que acompanhava Elis Regina era integrado por César Camargo Mariano (teclado), Hélio Delmiro (guitarra), Luizão Maia (baixo elétrico), Paulinho Braga (bateria) e Chico Batera (percussão).

Figura 18 — introdução de *Cobra criada*⁵³

baixo

6

canto

10

14

su - co de su - ru - ru - cu, di - ga lá ja - cu, co - ti - a, co - ma - dre

pos - ta de pi - ra - ru - cu, di - ga lá ca - ju ba - ra - ta cas - cu - da

fonte: transcrição do autor

A seção **A** de *Assanhado* tem 48 compassos, repartidos em três subseções: **A1**, de 16 compassos; **A2**, de 16 compassos; e **A3**, de 16 compassos. Fora a mudança formal em relação à versão original — oito compassos a mais em **A2** —, a seção **A** é totalmente rearmonizada. A partir de **A2**, o partido-alto dá lugar a um ritmo de samba, também em imparidade rítmica 9+7, que inclui convenções rítmicas na base harmônica (em c. 24–6, c. 40–43 e c. 67–8), aspecto que se diferencia bastante da versão de Jacob. **A2** e **A3** têm solo de sax.

A seção **B**, de 32 compassos, em duas subseções **B1** e **B2** de mesmo tamanho, tem solo de sax e bandolim em uníssono. Enquanto **B1** apresenta o mesmo ciclo de quintas ($A^7-D^7-G^7-Bb^7$) e a cadência conclusiva (E^7-A) do original, **B2** se diferencia dessa versão em sua harmonização e na nota mínima Mi no c. 67 (para fazer soar uma convenção rítmica). A música retorna a **A**, em partido-alto, estruturada na mesma forma e instrumentação. No entanto, a volta a **B** apresenta improviso de bandolim. A seção **C** tem improviso de sax sobre a mesma base harmônica e rítmica de **I**, em um ciclo que se repete algumas vezes até um breque, suspenso em fermata, após um ataque curto do acorde de $A^{7(13)}$ no primeiro tempo de c. 84.

A seção final **D**, em andamento bem mais lento introduzido pela anacruse do sax soprano, fecha o arranjo. É uma nova construção melódica, uma variação sobre a base harmônica de **I**. Ou seja, um “especial” em uníssono de sax e bandolim sobre o ritmo em samba de partido alto, com diferença deste ser agora em imparidade rítmica 7+9 — e não em 9+7, como vinha acontecendo até a seção **C**. São quatro ciclos de acordes $A^{7(13)}-D^{7(13)}-C^{7(13)}-Bb^{7(13)}-A^{7(13)}-G^{7(13)}-A^{7(13)}-G^{7(13)}$. O último é composto por uma série de figuras rítmicas de uma só nota em *stacatto* no primeiro tempo de cada compasso (que, respeitando o padrão rítmico do partido alto, são descoladas por pausas ora de

⁵³ Áudio a partir de 4m32s em

https://www.youtube.com/watch?v=ydlMZAmJfI8&list=RDydlMZAmJfI8&start_radio=1

semicolcheia, ora de colcheia), exceto em c. 117 que apresenta duas notas que se direcionam ao acorde de A⁷⁽¹³⁾, no primeiro tempo de c. 118.

Enfim, a versão original de *Assanhado* poderia configurar-se como mais um samba-choro de Jacob do Bandolim, à semelhança de *Bole-Bole*, *Simplicidade*, *Remelexo*, entre outros. Mas *Assanhado* apresenta em sua composição um caráter “blues”, modal, que — com exceção de fragmentos de *Remelexo* — é inexistente nas demais peças citadas. Esse aspecto foi capturado por Lessa, que formulou um novo hibridismo em relação a versão de Jacob, inserindo rearmonizações jazzísticas, com uso de acordes menores e maiores (dominantes) de sétima e nona X⁷⁽⁹⁾, acordes maiores (dominantes) de sétima com a quinta baixada X^{7(b5)} e com décima terceira X⁷⁽¹³⁾; improvisos livres; ritmo de samba em partido alto; novos timbres de solo (sax soprano e bandolim em uníssono) e de base (congas e baixo elétrico como uso de *slap*), sobre um base rítmico-harmônica ajustada (baixo–violão–percussão). Tais procedimentos eram ainda incomuns no âmbito do choro, embora já recorrentes na música “pop”, no jazz, em certos estilos da MPB e na música instrumental brasileira da época.

É importante ressaltar que a gravação do Nó em Pingo D’água combina simultaneamente elementos pré-definidos e improvisados, característicos das *performances* sobre arranjos ora “fechados”, ora “abertos”. Os elementos de arranjos “abertos” vêm de gestos musicais dos instrumentistas — nas variações rítmico-melódicas das frases do baixo elétrico, nas conduções de acordes (*voicings*) do violão, na interação rítmica entre pandeiro, congas e cuíca, ou mesmo nos improvisos e fraseados de bandolim e sax soprano. Muitos têm origem em escolhas pautadas por convenções assimiladas das tradições do choro, do samba, do jazz, da música instrumental e da MPB, que se integram ao resultado final. Embora, ao prescrever pela notação musical a *performance* do Nó em Pingo D’Água, o arranjo de Rodrigo Lessa dialogue com a estética do “excesso”, a participação coletiva dos músicos e seus gestos, mesmo mediada pelo arranjador, confere ao resultado final da gravação de *Assanhado* uma dimensão da estética da “simplicidade”, segundo termos classificatórios usados por Aragão (2001).

Seguindo também o esquema “composição–arranjo–interpretação” — que não separa a estruturação musical de sua realização — proposto por Paulo Aragão, pode-se dizer que o arranjo se materializa finalmente na *performance* do grupo e na produção de sua gravação, a qual foram somados em *overdubbing* (acréscimo de novo material à gravação) improvisos de cuíca e intervenções escritas para flautas. O trabalho técnico posterior, de mixagem e masterização, cuidou de volumes, equalizações, compressões, quantidade de reverberação⁵⁴, posições das pistas gravadas no panorama estéreo e

⁵⁴ O choro *Pedacinhos do Céu* — lançado em 1951 por seu autor, o cavaquinista Waldir Azevedo — tornou-se um grande sucesso não apenas pela qualidade da composição, mas também por um efeito sonoro inovador para a época. Norival Reis, técnico de gravação da Continental, criou uma “câmara de eco” improvisada, utilizando um banheiro desativado ao lado do estúdio — o som refletia nas paredes e era reintegrado à gravação. O resultado surpreendeu tanto que Norival recebeu consultas do exterior sobre o equipamento, às quais respondia com bom humor, dizendo

outros processamentos. A qualidade e a estética do áudio resultante não parecem se alinhar ao padrão de registros anteriores de choros. Elas seguiram às do selo Visom Digital, que, dirigido pelo engenheiro de som Carlos de Andrade, foi responsável pelo lançamento de vários instrumentistas e grupos instrumentais da época — como Cama de Gato, Aquarela Carioca, Mauro Senise, Romero Lubambo, Victor Biglione, entre outros.

7. Considerações finais

Através de um panorama histórico geral, esse artigo aponta para o papel dos arranjos “abertos” ou “fechados” — em suas estéticas da “simplicidade” ou do “excesso” — na criação e fixação das transformações estilísticas ocorridas ao longo de cerca de 150 anos de trajetória do gênero choro. Antes restrito aos chamados chorões “de escola”, o acesso à notação musical passou a exercer função estruturante na organização dos novos conjuntos, estimulando tanto a produção de material didático quanto o surgimento de escolas especializadas. Entre as décadas de 1970 e 1990, no Rio de Janeiro, diferentes formações musicais introduziram inovações que contribuíram para sistematizar novas possibilidades interpretativas. No âmbito dessas possibilidades, este texto destaca aquelas surgidas na atuação do grupo Nó em Pingo D’água, cuja versão da peça *Assanhado*, de Jacob do Bandolim, é aqui analisada a partir de seu caráter híbrido.

Os conceitos de fricção, fusão de musicalidades e hibridismo aqui expostos — em diálogo com estudos sobre arranjo na música popular brasileira e exemplos musicais — ajudam a compreender a dinâmica de parte das transformações estilísticas ocorridas no choro. O artigo ressalta a relevância de se investigar propostas ainda pouco exploradas no âmbito desse gênero musical.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1942.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Livraria e Edições Folha Seca, 2013.

que a “marca” da câmara era “Celite” (fabricante de louças sanitárias). Esse episódio é um exemplo, ocorrido anteriormente em registros do gênero choro, de como escolhas técnicas criativas podem ser decisivas no resultado final de um arranjo.

AROM, Simha. *African polyphony & polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge, New York, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 2004.

BITTENCOURT, Jacob. *Depoimento para a posteridade*. Concedido a Sergio Cabral, Sergio Bittencourt e Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som – MIS, 24 fev.1967.

BRAGA, Luiz Otávio. *Violão de 7 cordas: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha – vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 2010.

CAZES, Henrique. *Escola moderna do cavaquinho*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido de tradição em Paulinho da Viola*. – 2. ed. rev e ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

CURY, Thiago, MACHADO, Cacá. *Todo Nazareth: obras completas*. São Paulo: Água Forte Edições Musicais, 2011.

DA VIOLA, Paulinho. *Encarte de Memórias Chorando*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976.

DA VIOLA, Paulinho. *Encarte do CD Receita de Samba*. Rio de Janeiro: Visom Digital, 1990.

FABBRI, Franco. *A theory of musical genres: two applications*. Popular Music Perspectives, p. 52-81, 1981. Disponível em <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html> . Acesso em 8 mai. 2015.

FUNARTE. Instituto Nacional de Música. Divisão de Música Popular. *Vivaldi & Pixinguinha: arranjos de Radamés Gnattali*. Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1983.

HOLANDA, Hamilton de. Entrevista para o Moderna Tradição da TVE e Fm Cultura, de Porto Alegre. Concedida à Mathias 7 Cordas. Disponível em; <https://www.instagram.com/reel/DL4vejJOwvm/?igsh=cnZsamwwODk4aWlx>. Acesso em 10 ago. 2025.

INSTITUTO CASA DO CHORO. Acervo. Disponível em <http://acervo.casadochoro.com.br> . Acesso em 10 ago. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN); Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (ACAMUFEC). *Dossiê interpretativo: Instrução técnica do processo de registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil*. Rio de Janeiro: IPHAN /

ACAMUFEC, fevereiro 2023. Disponível em <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/DossietcnicodoChoro.pdf> Acesso em 03 out. 2025.

LANA, Jonas Soares. Arranjo; Arranjador. In: SALGADO, José Alberto; REILY, Suzel Ana (orgs.). *Vocabulário de Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2025. v.1. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Ovg00Aau0cNGoRL37j4DPBRHSfcvuyVK/view?usp=drive_link . Acesso em 2 out. 2025.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MACHADO, Afonso. *Método do bandolim brasileiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2004.

MEYER, Leonard B. *Style and music: theory, history and ideology*. Chicago, USA: The University of Chicago Press Edition, 1996.

MOORE, Allan F. Considerando estilo e gênero musicais. *Considering musical style and genre*. Tradução de David Ganc, Mário Sève e Martha Ulhôa. *Revista Orfeu*, v.10, n.1, mar. 2025. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/391474340_Considerando_Estilo_e_Generos_Musicais_Considering_Musical_Style_and_Genre Acesso em 16 out. 2025

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

OCHOA, Ana Maria. *Musicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma, 2003.

PIECADE, Acácio Tadeu. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

PRATA, Sérgio. Depoimento concedido a Mário Sève, por telefone. Rio de Janeiro, 4 ago. 2025. 15 min.

PUGLIESI, Maria Vicencia; PRATA, Sérgio. *Tributo a Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Antonio Carlos Carvalho (CeCAC), 2002

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 2012.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 1999.

SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021.

SÈVE, Mário. O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical. X DEBATES | UNIRIO, n. 17, p.219-249, nov. 2016.

SÈVE, Mário. Os saraus de Paulinho da Viola: choros, valsas e memórias. 2019. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SÈVE, Mário; GANC, David. *Choro duetos*: Pixinguinha e Benedito Lacerda, v.1. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 2010.

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO. *Songbook Choro* v.1. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2007.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira*: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2009.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969.

SOUZA, Tárík de. Encarte do CD Rabo de Lagartixa. Rio de Janeiro: Independente, 1998.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. Tradução de Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p.7-18, 2011.

TAGG, Philip. Towards a Sign Typology of Music. *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, p. 1-8. Disponível em <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/trento91.pdf>. Acesso em 8 mai. 2015.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*: da Modinha a Lambada. São Paulo: Art Editora, 1991.

ULHOA, M; ARAGÃO, P. & TROTTA, F. *Música híbrida*: matrizes culturais e a interpretação da música brasileira popular. Anais do XIII Encontro da ANPPOM: p. 348-354

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música Brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro: Liv. Sant’Anna, 1977.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

ZAGURY, Sheila. O “neo-choro”: os novos grupos de choro e suas re-leituras dos grandes clássicos do estilo. XXV CONGRESSO DA ANPPOM, 2005. Rio de Janeiro, RJ. Anais... Disponível em https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrihEJyHNZmN7w17ggf7At.;_ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1725336819/RO=10/RU=https%3a%2f%2fantigo.anppom.com.br%2fanais%2fanaiscongresso_anppom_2005%2fsessao24%2fsheila_zagury.pdf/RK=2/RS=OnLWjUbtSg0.Ylev.GfUdXVXL4-. Acesso em 10 ago. 2025.

ZINGONI, Gisela. *A Cor do Som*. Rock Book V. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

ZINGONI, Gisela; MONTENEGRO, Ana. *A música de Guinga*. MPBook. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

Referências discográficas

ACARI. *Maurício Carrilho: Choro Ímpar*. Rio de Janeiro: Acari Records, p2007. 1 CD.

BISCOITO FINO. *Nó em Pingo D'água: Sambantologia*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, p2016. 1 CD.

EMI-ODEON. *Paulinho da Viola: Memórias Chorando*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1976. 1 LP.

EMI-ODEON. *Paulinho da Viola: Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1978. 1 LP.

FUNARTE. *Antonio Adolfo e Nó em Pingo D'água: João Pernambuco 100 Anos*. Rio de Janeiro: Funarte, p1983. 1 LP.

FUNARTE. *Radamés Gnattali e Camerata Carioca: Vivaldi & Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, p1980. 1 LP.

INDEPENDENTE. *Rabo de Lagartixa: Rabo de Lagartixa*. Rio de Janeiro: Independente, p1998. 1 CD.

LUMIAR DISCOS. *Nó em Pingo D'água e Cristovão Bastos: Domingo na Geral*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, p2001. 1 CD

MILLS RECORDS. *Maria Teresa Madeira: Ernesto Nazareth Integral. Disco nº 5*. Rio de Janeiro: Mills Records, p2020. 1 CD.

KUARUP. *Nó em Pingo D'água, Deo Rian, Joel Nascimento, Afonso Machado e Orquestra de Cordas Brasileiras: Sempre Jacob*. Prod. Henrique Cazes. Rio de Janeiro: Kuarup, 1996. 1 LP.

KUARUP. *Paulo Moura: Mistura e Manda*. Rio de Janeiro: Kuarup, p1984. 1 LP.

POLYGRAM. *Tocar: Camerata Carioca*. Rio de Janeiro: Polygram, p1983. 1 LP.

RCA. *Jacob do Bandolim e Conjunto Época de Ouro: Vibrações*. Rio de Janeiro: RCA, p1967. 1 LP.

RCA Victor. *Paulo Moura: Confusão Urbana, Suburbana e Rural*. Rio de Janeiro: RCA Victor, p1976. 1 LP.

ROB DIGITAL. *Nó em Pingo D'água: Nó na Garganta*. Rio de Janeiro: Rob Digital, p1999. 1 CD.

ROB DIGITAL. *Nó em Pingo D'água: Nó em Pingo D'água interpreta Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Rob Digital, p2003. 1 CD.

ROB DIGITAL. *Henrique Cazes e Novo Quinteto*: Radamés Gnattali 100 anos. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2006. 1 CD.

SOM LIVRE. *Os Carioquinhos*: Os Carioquinhos no Choro. Rio de Janeiro: Som Livre, p1977. 1 LP.

VELAS. *Guinga*: Cheio de dedos. Rio de Janeiro: Velas, p1996. 1CD.

VISOM. *Nó em Pingo D'água*: Salvador. Rio de Janeiro: Visom Digital, p1987. 1 LP.

VISOM. *Nó em Pingo D'água*: Receita de Samba. Rio de Janeiro: Visom Digital, p1990. 1 CD.

RECEBIDO EM: 28 ago. 2025

APROVADO EM: 26 set. 2025
