

## ATUALIZANDO A TRADICAO

Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade<sup>1</sup> Adriano Maraucci Réa<sup>2</sup>

Palavras chave: Choro, Música Popular, Música Instrumental.

**RESUMO:** O presente artigo pretende identificar e ver mais de perto algumas das modificações que o choro vem sofrendo desde a segunda metade do século XX, tanto em sua concepção e performance como na questão identitária, ou seja, como os chorões de hoje se percebem e vêem a música que praticam e como os mesmos fazem suas associações (atualizações) com o gênero.

A discussão da música instrumental brasileira é permeada de um sem número de ramificações de estilos, maneirismos e de autopercepção (identidade) dos seus praticantes. Quando falamos de música instrumental popular no Brasil, abrimos um guarda chuva de variações sem fim. O fato é que essa música existe e é tocada sendo preciso enxergá-la mais de perto para perceber suas sutilezas.

Dentro desse amplo espectro de variáveis e escolhas sonoras e de todas as fusões de ritmos brasileiros (como frevo, samba e baião) com as formas e improvisação do jazz (fricção de musicalidades) característico na Música Instrumental-MI<sup>3</sup> (PIEADADE, 2000), temos uma sonoridade mais tradicional do choro, que está ligada às rodas e encontros em botequins (ambiente informal e popular), tratando-se da execução de peças clássicas consolidadas no período de formação do gênero durante os anos 30 e 40 (PIEADADE, RÉA, 2006). Temos - em contrapartida - um choro que se apossou da instrumentação característica dos conjuntos fusion<sup>4</sup> da década de 70, com a utilização de guitarras, contrabaixo elétrico, bateria; enfim, todo um referencial tido como símbolo de modernidade na época. Aliado a isso, foram enxertadas novas seções para improvisos,

<sup>1</sup>Orientador do Projeto de Projeto de Pesquisa: “Estudos de Música Popular: uma contribuição para a Musicologia Brasileira”(UDESC-CEART)Pesquisa Departamento de Música - e-mail: acacio@udesc.br

<sup>2</sup>Bolsista de Iniciação Científica(PROBIC), Estudante do curso de Música  
e-mail: kako\_rea@hotmail.com

<sup>3</sup>Música Instrumental Brasileira, ou Jazz Brasileiro.

<sup>4</sup>Movimento do jazz norte americano de diálogo com sonoridades pop, funk, caribenha entre outras; período de abertura do jazz.

seções estas que remetem muito mais (formalmente) ao jazz do que à improvisação chorística, mais colada no tema principal.

Parece que neste período (décadas de 70 e 80), o choro dialoga fortemente com a chamada MI, que não por acaso tem neste gênero sua expressão mais brasileira (ou de brasilidade); porém não se resume a isso. Além disso, pode-se considerar que a canção moderna brasileira-que usava muito o samba e o choro como referências unânimes no seu processo criativo- (Tom Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo...), de certa forma “abriu as portas” para novidades, como foi o caso da harmonia. A canção moderna do Brasil passou a contar com harmonias mais tencionadas, mas que não se distanciavam da intenção harmônica clássica de sambas e choros, dando origem não só a uma nova concepção musical do ponto de vista prático, mas também a uma mudança sonora drástica para seus ouvintes, acostumados com a sonoridade dos boleros e sambas-canção das décadas anteriores. Aconteceu que essas novidades musicais (escolhas sonoras, como o X7sus) e timbrísticas que são os ícones do fusion e da MI começam a migrar também para o mundo do choro dando origem às primeiras modificações num gênero que se protegia do externo dando origem a um o “choro novo” (ZAGURY) que incorporou características antes crucificadas. O fato, porém é que a partir dos anos 50, o choro passou por um período de retração que iria durar cerca de trinta anos, sendo neste período quase que esquecido pela mídia e pelas gerações mais jovens, que se interessaram muito mais na música dançante das gafieiras, na bossa-nova e nos gêneros associados ao rock'n'roll. Justamente nos revolucionários anos 60, a era da bossa nova, da tropicália, da jovem-guarda, do rock, dos experimentalismos, neste período o choro “desapareceu” das mídias. Nos anos 70, o Brasil jovem voltou-se para o rock e para o cenário internacional, criando certa aversão aos regionalismos e tradicionalismos brasileiros. O choro, porém, atravessou este período na base da reprodução doméstica e parental, e despertou nos anos 80 com uma nova geração de grandes instrumentistas tais como Rafael Rabello, Armandinho, Paulo Moura, Joel Nascimento, Maurício Carrilho, Luís Otávio Braga, Henrique Cazes, Carlos Carrasqueira. Note-se que muitos destes eram parentes dos grandes nomes da geração anterior. De fato, no calor do quintal, ou melhor, da casa, da família, o samba e o choro sobreviveram à longa seca. Ecoa aqui a importância dos laços de parentesco no mundo do choro, um mundo que se mantém ainda bastante carioca, como modo de tocar e de viver, de rememorar, de ser levemente “de fundo de quintal”, mas hoje em outra dimensão e com uma família e uma fertilidade muito maior.

A partir dos anos 80, surgiram vários intérpretes e compositores de choro que não se restringem ao gênero, como Nailor “Proveta”, Cristóvão Bastos, Paulinho da Viola, Guinga, Hermeto Paschoal e Marco Pereira, entre outros. Ou seja, a palavra choro passou a exibir uma pluralidade bem maior do que anteriormente. Em uma entrevista, Mauricio Carrilho diz:

“Hoje, todo disco do Hermeto Paschoal tem choro, mas ninguém fala que ele é um músico de choro”. Uma análise estética da obra do Tom vai revelar que metade dela é composta de choros. Mas se alguém lhe pedir para citar dez choros do Tom Jobim, você vai titubear. Por que as pessoas só tratam como choro as músicas do Pixinguinha para trás? Por que ninguém fala que Edu Lobo, Caetano, Chico são compositores de choro? O choro é uma linguagem que sempre foi usada pelas pessoas, só que ninguém chama de choro. Com o jazz, qualquer coisa que guarde mínima semelhança é chamado de jazz” . ”. **(Apud in entrevista de Mauricio Carrilho à revista Teoria e Debate n37, 1998).**

É a partir desta década que essa “geração do meio”-descendente direta dos velhos chorões - começa a modificar certos aspectos do mundo chorístico. Os músicos da geração que surgiu a partir dos anos 80 tiveram mais acesso a uma formação musical mais ampla, através do contato e estudo de outras músicas. Por exemplo, o grande violonista Raphael Rabello, talvez o maior virtuose desta geração, estudou e gravou música erudita, teve intensos contatos com o violonista Paco de Lucia e a música flamenca. Nos anos 80 e 90, os músicos de choro (se é que podemos restringi-los assim) já não tinham tanta resistência ao externo, aceitavam mais algumas mudanças e aglutinavam às suas interpretações novas particularidades. Paulo Moura é outro exemplo: um exímio clarinetista que estudou no mundo das bandas e depois foi aprender choro e jazz, acabando por desenvolver uma sonoridade muito pessoal e um estilo reconhecido. Mais atualmente, Hamilton de Holanda é um nome de destaque: bandolinista virtuose, usa elementos de improvisação jazzística e tem um repertório abrangente. Depois dos instrumentistas fenomenais da “época de ouro”, esses jovens músicos das gerações posteriores queriam tocar choro, mas ao seu modo, com sua bagagem. Muitos deles também tocaram e gravaram bossa nova instrumental e ouviram gravações dos jazzistas norte-americanos, deixando-se influenciar e trazendo novidades formais para o choro, como o formato chorus de improvisação, aproximando-se do

universo da música instrumental (ver BASTOS PIEDADE, 2005). No disco “Todos os Tons”, de Raphael Rabello (RABELLO, 1998), é possível notar um esforço para improvisar sobre harmonias mais abertas, com mais tensões tonais, típicas do jazz, resultando em algo bem diferente do choro convencional.

Neste vai-e-vem de influência mútua entre as práticas musicais, as harmonias do choro começaram a se abrir, junto com suas vozes contrapontísticas e as tensões passaram a habitar mais incisivamente o gênero. Até o intocável dois por quatro já está cedendo espaço para outras formas de compassos antes pertencentes a movimentos de música instrumental mais experimentalistas. Na obra de Mauricio Carrilho (que tem bagagem tradicional) já é possível perceber uma preocupação mais camerística que segundo ele, foi iniciada com a composição da suíte retratos de Radamés Gnattali (final da década de 50), escrita para orquestra e depois reduzida para diversas formações como a Camerata Carioca (a de seu quinteto já contava com o acordeom - o que não era comum - de Chiquinho) e que colaborou intensamente para novas instrumentações e arranjos no mundo do choro tanto numa sonoridade mais limpa, quanto nos arranjos e contracantos:

“Assim começamos a aprender. Pouco a pouco, o Luis Otávio e eu passamos a arriscar uns arranjos e a escrever também. Criou-se assim uma escola diferente, um regional com pessoas que liam música com facilidade e com formação técnica melhor que a dos mestres. Além disso, tínhamos 'a disposição instrumentos melhores. Tudo isso nos dava condições de fazer coisas mais elaboradas. A partir daí', com o exemplo da Camerata, foram surgindo outros grupos com essa linguagem, como Água de Moringa, No em Pingo d'Água e outros. Hoje a gente vê a influência desse trabalho no Brasil inteiro. É raro ver um regional formado por jovens tocando como antigamente”. **(Apud in entrevista de Mauricio Carrilho à revista Teoria e Debate n37, 1998).**

Neste depoimento é possível ver bem a intenção desta comunicação, que é mostrar como a tradição se renova dentro do gênero. Os jovens de hoje tem muitas influências, a informação e a circulação da mesma é muito dinâmica e esse dinamismo acaba desaguando na sua visão de mundo, e conseqüentemente é expresso em forma de arte. Os conjuntos de hoje tocam não só os clássicos, mas novas tendências que não são as referências da geração anterior, (como Hermeto, Gismonti e até Beatles) atualizando a tradição com novos referenciais, fazendo do choro mais do que nunca se mostre como

uma maneira de interpretar músicas. O Trio de Mauricio Carrilho expressa bem essa dualidade (ou dialética), quando a formação remete aos antigos trios de “pau e corda”, que nos mandam à primeira metade do século e, portanto a uma sonoridade bem tradicional, enquanto seu repertório e arranjos caminham tenuamente entre diversos estilos musicais que representam seu mapeamento musical (individualidade, identidade), inclusive no que diz respeito à improvisação:

“O Trio, que e' um terceiro estágio na abordagem do choro, já' esta' fazendo escola também. Esse grupo existe há 11 anos. A gente tocava de brincadeira, em rodas de choro, mas um dia se reuniu para tocar duas musicas do Radamés na homenagem aos 80 anos do velho. Eu tenho a formação da linhagem dos velhos chorões. O Paulo Sérgio fez música de câmara durante anos e se apaixonou pelo choro. O Pedro Amorim, aos 20 anos de idade começou a tocar bandolim e hoje e' um dos maiores bandolinistas do Brasil, grande compositor de choro, que trabalha com acompanhamento e solo. Com essa formação, a gente faz trechos organizados como conjunto de câmara, outros tradicionais, como um regional, e outros improvisados, que ninguém sabe para onde vai e todo mundo vai junto. Essa forma nova de tocar choro surgiu naturalmente. Foi um casamento de algo novo com a tradição. Isso e' que e' legal. O que existe e' a seqüência de trabalho. Você tem que pôr o pe' em cima de alguma coisa, pisar no chão, que e' a sua tradição, e se trabalhar vai chegar uma hora em que estará' fazendo algo diferente, naturalmente. Não tem que tirar nada da cartola.” (Apud in entrevista de Mauricio Carrilho à revista *Teoria e Debate* n37, 1998).

No caso desses novos compositores, especialmente no de Mauricio Carrilho, essas inovações só são viáveis, pois o compositor (Mauricio Carrilho) dá uma ênfase visível (ou audível) à harmonia, com mais tensões e substituições pouco característicos no choro tradicional. As vozes dos arranjos grupais se distribuem em mais instrumentos (como o clarone, clarinete e flauta) e a melodia e os contrapontos são recortados e divididos em vários momentos como se todas as vozes viessem de uma só linha melódica. Somado aos sopros, adiciona-se a formação regional com cavaquinho e pandeiro (seção ritimco-harmônica) além do violão que ajuda tanto na sustentação harmônica quanto no ritmo com os contrapontos. Os improvisos também ganham um destaque diferente, pois solam sobre os contracantos gerando um efeito interessante, onde o destaque é dividido com as outras vozes, o que revela a complementaridade buscada nos arranjos. Aquela sonoridade mais livre, com constantes improvisos rítmico-harmônicos e de contraponto (do pandeiro, do cavaco, e do violão - além do solista) na

sua concepção tem estrutura mais rígida, e é neste sentido que aponta a uma música mais camerística, erudita, escrita.

Segundo ele, essa “evolução” é fruto da técnica mais apurada que os músicos têm hoje, a formação mais completa, e o conhecimento tácito de outras músicas que possibilitaram essa fusão entre o erudito e o popular e da técnica com o que não pode ser escrito:

Nós temos violonistas populares reconhecidos no mundo inteiro, como Baden Powell, Luiz Bonfá, Rafael Rabello e outros, mas não os temos nas escolas. Violão clássico tem em qualquer universidade. E qual é o mercado de violão clássico no Brasil? Perto de zero, enquanto o mercado de violão popular é enorme. Todo conjunto tem violão. Então, fica um monte de gente tocando violão mal e um monte de concertistas desempregados. “Temos que juntar as coisas, aproximar a técnica do violão clássico à música popular para elevarmos seu nível”. (Carrilho)

Em meados de 1980, Mauricio passou a trabalhar com seu grande mestre, Radamés Gnatalli. Com a então nova geração do choro, Radamés se propôs a criar um novo padrão de execução, um grupo de música instrumental que combinasse a fluidez e espontaneidade da tradição do choro com a qualidade técnica e o equilíbrio da música de câmara. O próprio nome do conjunto (dado por Hermínio Bello de Carvalho) resumia bem a idéia: Camerata Carioca.

“Esta viria a ser provavelmente a principal linha de modernização do choro, tardia em relação à modernização da canção empreendida pela bossa nova” (Carrilho).

A idéia que está sendo colocada neste artigo é a de cultura como dinâmica social incontrollável e espontânea (que se reproduz sozinha), que sou- como músico- parte dela e que minha interpretação deve contribuir para uma crítica mais concisa e atualizada podendo ser aplicada aos novos paradigmas. No caso da música brasileira, esse dinamismo (diálogo) ocorre tanto dentro dos universos musicais (gêneros) quanto entre eles, dificultando o mapeamento teórico, se essa não for sua maior riqueza. Os chorões mais antigos sempre tiveram um discurso mais conservador a respeito da música que tocavam, como quem guardava um grande tesouro que não pudesse ser tocado, talvez

magoados com o fato de perderem espaço para as novidades da época como a bossa-nova. A geração do final dos anos 70 (descendente dos grandes mestres) queria espalhar esse gênero, para todos os cantos, fazendo dele meio de vida, sendo esse um grande passo para a profissionalização dos músicos de choro, e em seu discurso é possível ver uma concepção diferente da dos grandes mestres, a ponto de Mauricio Carrilho (maior referência do choro hoje) assumir a importância de artistas como Tom Jobim e Hermeto Pascoal na linhagem do choro. Para tanto, é preciso se misturar, se assumir no mundo artístico atual e tudo que ele representa. Ao meu ver, essas transformações no choro foram não só necessárias mas também inevitáveis, além de serem dinâmicas cronologicamente, ou seja, não estão estacionadas nem nunca estiveram além de acontecerem de várias formas diferentes paralelamente.

Abaixo serão feitas algumas considerações sobre uma peça de um dos últimos trabalhos de Mauricio Carrilho, as Moacirsantosianas.

### **CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS**

#### **Moacirsantosiana n.3**

A composição se estrutura em forma A-A'-B-B'-A", típica de muitos choros, com dezesseis compassos em cada parte. A estrutura formal tradicional do gênero aqui se expressa bem caracteristicamente. É possível notar nas "rimas" de 8 compassos, um desenvolvimento harmônico-melódico bem comportado, salvo por algumas tensões e substituição de acordes, mas é basicamente nas tonalidades de Bm (na primeira parte) e D na segunda.

Os compassos 1 e 2, 9 e 10 tem praticamente a mesma articulação rítmico-melódica, apenas com pequenas variações para preparar os finais de frase e seção, outra característica do choro. Do compasso 1 ao 4 e do 9 ao 12 é possível identificar dois períodos (A e B) que se articulam muito semelhantemente em forma de duas frases (x e z e x' e y). Na primeira frase do primeiro período e na primeira frase do segundo, nota-se uma intenção melódica idêntica, que só se diferenciam na entrada do terceiro compasso (de cada período), bem característico no choro, como geralmente de 4 em 4 compassos se estruturam frases antecedentes e conseqüentes como pergunta e resposta (barroco?).

De forma geral, as “rimas” entre as frases de oito compassos se sucedem intercaladamente nesta primeira parte. Em c, c1 e c2 há uma repetição rítmica também muito usada no choro tradicional, caindo um tom a cada repetição e terminando a idéia em d’ no compasso final do período D. É interessante notar que os compassos 1 e 9 e 5 e 13 tem exatamente a mesma configuração rítmica assim como 4 e 12 e 8 e 16, estando as variantes rítmicas entre esses compassos caracterizando uma preocupação composicional de métrica e forma. A harmonia nesta primeira parte também tem forma tradicional salvo algumas tensões um tanto incomuns como nonas maiores e menores e alterações de quinta em acordes dominantes. No primeiro movimento harmônico (compasso um) onde o compositor faz cair a quinta do Bm gera-se um trítone e não por acaso, o mesmo arpejo meio-diminuto é usado sobre G7 na frase z, gerando T<sup>5</sup>3, T5, T7, e T9 com a mesma intenção harmônica do primeiro compasso, mas agora resolvendo-o. Em termos harmônicos essa parte é bem tonal, tendo como exceção somente a cadência V-bII (compassos 3 e 4) e um C7 no compasso 7 que é o bII assumindo papel de subV (X-X7) para resolver na tonalidade principal. Essa cadência não é comum no choro e pode ser entendida como uma substituição de F#7(b13) /C (V7).

Outra nota que destoa da tonalidade é o sol# do compasso 16 que é compensada na harmonia, sendo a nota colocada no acorde, prática muito comum em jazz que cria um “deslize” harmônico momentâneo que logo se resolve na próxima cadência. Já na segunda parte nota-se uma intenção menos objetiva (em termos de desenvolvimento harmônico em choro), pois a música tecnicamente não assume as modulações de partes, indo para o relativo maior da tonalidade de Bm, mas jogando a gravidade tonal para o Em, o quarto grau de Bm (ou segundo de D), e isso embaralha um pouco a continuidade do ambiente sonoro (dórico) dando uma sensação não tão exata de modulação (tonicização). Temos também nesta parte outro exemplo de substituição de acordes nos compassos 25 e 26 onde Gm6 substitui F#7(b13) e F#m6 substituindo B7(9), tendo essa cadência uma condução de baixo não usual em choro, mas com “alma” (intenção) bem brasileira, pois se desvela um ciclo de dominantes secundárias F#7-B7-E7-A que é muito usado na nossa música popular.

Neste momento (compasso 28) a peça ameaça ir finalmente para D maior, mas logo se torna Dm e ainda finaliza a idéia (no compasso 32) fazendo uma cadência de engano para o IVm mas indo para IV(A).

<sup>5</sup>T=notas do acorde e tensões disponíveis

## BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Samuel. *"The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions."* *Yearbook for Traditional Music*, 31, 1999:42-56.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense.* *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 20, n. 58, 2005:178-213. "Brazil", in J. Shepherd, D. Horn e D. Laing (eds.), *"The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, vol. 3: Latin America and the Caribbean.* London: The Continuum International Publishing Group, 2005, pp. 212-248.
- BASTOS, Marina Beraldo e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro.* *Anais do II Simpósio de Pesquisa em Música.* Curitiba: DeArtes-UFPR, 2005, pp. 257-267. Análise de improvisações e temas de música instrumental: em busca dos tópicos do jazz brasileiro. Paper a ser apresentado na III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), 2006a (em preparação).
- BESSA, Virgínia de Almeida. *"Um bocadinho de cada coisa": trajetória e obra de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos anos 20 e 30.* Dissertação de mestrado em História. USP, 2005.

- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *O choro contemporâneo de Hermeto Paschoal*. Anais do XV Congresso Nacional da ANPPOM. Rio de Janeiro: 2005.
- CAZES, Henrique. *Choro, do Quintal ao Municipal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- COELHO, Luis Fernando H. *A trajetória dos Oito Batutas na invenção musical do Brasil*. Anais do VI Congresso da Seção Latino-Americana do IASPM. Buenos Aires, 2005, disponível on-line em [www.hist.puc.cl/iaspm/actasautorbaire.html](http://www.hist.puc.cl/iaspm/actasautorbaire.html).
- DINIZ, André. *Almanaque do Choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.
- MORELLI, Rita C. L. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editorada UNICAMP, 1991.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Acompanhamento de Dino 7 Cordas em samba e choro*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2005.
- PETERS, Ana Paula. *O regional, o rádio e os programas de auditório: nas ondas sonoras do Choro*. Revista Eletrônica de Musicologia, 8, 2004, disponível on-line em [www.rem.ufpr.br](http://www.rem.ufpr.br)
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades*. Antropologia em Primeira Mão, número 21. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 1997. *Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades*, In Rodrigo Torres (ed.) *Música Popular em América Latina: Actas del Ilo. Congresso Latinoamericano del IASPM*, Santiago de Chile: FONDART, 1999, pp. 383-398. *Brazilian Jazz and Friction of Musicalities*, In Jazz Planet, E. Taylor Atkins (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58. *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades*. Revista Opus, 11, 2005, pp. 197-207. *Música Popular, Expressão e Sentido: comentários sobre a Teoria dos Tópicos na Música Brasileira*. Paper a ser apresentado na III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), 2006a (em preparação). *Análise Musical e Música Popular Brasileira: em busca dos tópicos*. Anais do II Seminário de Pesquisa do Centro de Artes, 2006b (em preparação).
- RÉA, Adriano Maraucci. *Comentários sobre o choro atual*. Simpósio de Pesquisa em Musica(SIMPEMUS),Curitiba, PR, 2006.
- REILY, Suzel Ana. Introduction: *Brazilian musics, Brazilian identities*. British Journal of Ethnomusicology, 9/1, 2000: 1-10.
- SANDRONI, C. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- TABORDA, Márcia. *Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- TÁVOLA,

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada*. 6ª edição. São Paulo: Art Editora, 1991.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1995.

ZAGURY, Sheila. "Neochoro" *Os novos grupos de choro e suas re-leituras dos grandes clássicos do estilo*. Anais do XVº Congresso Nacional da ANPPOM. Rio de Janeiro: 2005.

ANEXO

**Moacirsantosiana n.3**

Maurício Carrilho

Villa de S.Jorge,Alto Paraíso,GO, 28 de julho de 2005.

choro  $\text{♩} = 84$  x z maurício carrilho

A 1 Bm7 Bm7(♯5) 2 C♯m7(♯5) F♯7(♯5) Bm7 G9 4 C/E

C c c1 c2 d

9 Bm Bm7(♯5) C♯m7(♯5) F♯7(♯5) Am6/C B7(♯9) 12 Em7

D 13 G/F Bm7/F♯ G9 C♯m7(♯5) F♯7(♯5)  $\oplus$  Coda

1. Bm6 F♯7(♯5)

2. Bm6 B7(♯9) Em7 Bm6/9 Em7 Em6

Bm6/9 G♯7(♯5) C♯7 F♯m C♯m7 G♯7

25 C♯m7 Gm6 26 F♯m6 E13 27 Amaj9 28 Asus4 A7

substitui F♯7(b13)

D6 A9 D6/F♯ Dm6 A/C♯ F7/C 32 Bm7(♯5) E13

substitui B7(9)

1. A B7(♯9) 2. F♯m/A F♯7/A♯  $\oplus$  Coda Bm6