

A ocorrência do *hibridismo tonal/modal* e do *modalismo misto* no repertório do *Clube da Esquina* nos anos de 1967 à 1979

CARLOS ROBERTO FERREIRA MENEZES JÚNIOR
ECA/USP - carlosmenezesjunior@gmail.com

MARCO ANTONIO DA SILVA RAMOS
ECA/USP - masilvaramos@gmail.com

Introdução

O presente artigo está vinculado à pesquisa de doutorado intitulada “O arranjo vocal a partir dos elementos composicionais do *Clube da Esquina*”. Dentre os elementos composicionais elencados a partir da análise dos vinte e dois disco lançados pelo agrupamento de músicos identificados pelo termo *Clube da Esquina* entre os anos de 1967 e 1979, o *hibridismo tonal/modal* e o *modalismo misto* são alguns dos que se destacam. Verificou-se que a exploração desses dois recursos no que tange ao tratamento dado à harmonia e a melodia aparece de forma recorrente no repertório estudado, tornando-os elementos importantes no processo de identificação das características de ordem estilística do *Clube da Esquina*.

O objetivo do presente texto é de apresentar uma breve discussão sobre os conceitos que envolvem os termos *hibridismo tonal/modal* e *modalismo misto* localizando-os dentro da prática composicional do *Clube da Esquina* e sintetizar, em forma de tabela, a ocorrência de tais procedimentos em cada faixa de cada um dos vinte dois discos estudados.

O *hibridismo tonal/modal* e o *modalismo misto*

O termo *modal*, embora muito utilizado no campo da teoria musical, pode remeter a concepções variadas. Antes de discorrer sobre o *hibridismo tonal/modal* e o *modalismo misto* faz-se necessário apresentar um breve panorama dessas concepções com o intuito de localizar em qual delas o repertório do *Clube da Esquina* se posiciona.

Sérgio Freitas (2008), em seu seu artigo intitulado *Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical*, propõe uma ordenação do termo modal em oito campos de entendimento. O primeiro remete aos estudos sobre o sistema de organização musical da Grécia antiga. Vem daí a gênese de muitas nomenclaturas vinculadas a este campo. *Jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio* são alguns dos termos herdados. Porém é importante salientar que, embora os termos sejam os mesmo dos atuais, as práticas e sistemas de estruturação musical se diferenciam completamente. De comum só existem os nomes e a ideia de organização de alturas em escalas.

O segundo campo de entendimento refere-se à música modal ocidental praticada na Europa (e levada as suas colônias) ao longo da idade média e do renascimento. São práticas vinculadas tanto à igreja cristã quanto à cultura popular, tanto à vocal quanto à instrumental, tanto à monodia quanto à polifonia. As escalas modais organizadas a partir das relações intervalares entre sete notas dentro de um intervalo de oitava estabelecem-se neste período. Porém ainda não existia o sistema temperado e nem a concepção atual de campo harmônico.

O terceiro campo remete-se ao período entre o final do século XVI e século XVII, onde aparece “os indícios tonais em diferentes fases do repertório modal e os aspectos modais que se conservam nas fases iniciais da tonalidade” (FREITAS, 2008, p. 451). O autor continua: “Aqui, por justaposição, fusão e acomodação, o modal se mistura com o tonal numa espécie de sincretismo ou de sistema híbrido” (FREITAS, 2008, p. 451).

Em relação ao período tonal propriamente dito, é nele que se encontra o quarto campo de entendimento. O termo *modo* passou a designar as duas bases estruturais de organização escalar e harmônica da tonalidade, o *modo maior* e o *modo menor*. Outros termos derivados, tais como *modulação* e *empréstimo modal* são utilizados e incorporados como afirmativos de procedimentos essencialmente *tonais*.

No quinto campo, o modal passa a ser visto como uma espécie de sonoridade diferente (ou exótica) no interior do *tonalismo* praticado pelos compositores da geração romântica

da música erudita européia. Nele, o modal passa a ser um recurso de expansão das possibilidades do sistema tonal, agora num contexto de afinação temperada e de sedimentação da ideia de harmonia.

O sexto campo ainda refere-se ao termo modal dentro do contexto tonal, porém como um aparato teórico de organização de um subconjunto de notas constituinte de cada acorde, grau e função presentes nos campos harmônicos *tonais*. São os *modos* utilizados como *escala de acordes*. Na segunda metade do século XX, a música popular vai ser profundamente influenciada por esta visão. É o sistema *tonal* visto com uma lente diferente e *não* uma nova forma de teorizar o sistema *modal*. Alguns teóricos do *Jazz* sistematizaram as *escalas de acordes* influenciando fortemente os músicos ligados a esta prática, principalmente no que se refere aos estudos sobre improvisação.

O sétimo campo de entendimento do termo modal é vinculado aos compositores eruditos do século XX enquanto uma prática *pós-tonal*. O *modalismo* aqui é tratado como um sistema autônomo, assim como tantos outros que surgiram no século XX como opção de afastamento do *tonalismo*. Um dos principais teóricos desta abordagem foi o compositor norte-americano Vincent Persichetti. O conceito de *nota característica* de cada modo, *campo harmônico modal* e a ideia de atribuir uma certa *funcionalidade modal* às tríades e tétrades que constituem este campo harmônico, foram adotadas entre os teóricos da música popular e se adequam perfeitamente a esta prática. Em termos harmônicos, os acordes construídos pela sobreposição de terças que possuem a nota característica do respectivo modo que os geraram, juntamente com o acorde de I grau, constituem um grupo que cumpre o que o autor chamou de *função primária*. Os outros acordes cumprem a chamada *função secundária*, contanto que não sejam acordes diminutos (tríade ou tétrades), pois estes acordes são evitados neste idioma harmônico devido a instabilidade que a quinta diminuta ocasiona. Persichetti (2012) também fala da importância de evitar sequência de acordes que possam gerar cadências tonais do tipo *Dominante->Tônica*. O autor também aborda questões que envolvem os chamados modos sintéticos, escalas pentatônicas e escalas folclóricas.

É na interface dos estudos *étnicos* aliados aos estudos na área de música popular que localiza-se o oitavo campo de entendimento sobre os modos. Ele engloba várias vertentes de pesquisas que vão desde músicas modais do interior do nordeste brasileiro até as práticas modais populares norte-americanas, entre elas o *modal jazz*. Ramifica-se para além das fronteiras norte-americanas e dialoga com a cultura musical de várias regiões do mundo, inclusive no Brasil.

Diante do que foi exposto até aqui podemos afirmar que é no oitavo campo de entendimento sobre os modos que o repertório do *Clube da Esquina* se posiciona. Quando falamos em *hibridismo tonal/modal*, estamos nos referindo a procedimentos harmônicos e melódicos ligados ao universo da música popular urbana que se conectam com as práticas tonais e modais e que se misturam em uma mesma composição, visando explorar os *efeitos* típicos desses dois sistemas. A forma como o *hibridismo* ocorre varia de música para música, não sendo constituído por regras específicas e procedimentos padronizados. A seguir, uma breve análise da canção *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges como ilustração de ocorrência do *hibridismo tonal/modal* no repertório estudado.

Seção A

Eu sei que ve-nho lu-tan-do com es-ta vi-da de des-va-len-ça

Cm7⁽⁹⁾ Cm7⁽⁹⁾ Db/C Cm7⁽⁹⁾
Im7 **Im7** **bII** **Im7**
(Ac. Pr. de dó dórico) (Ac. Pr. de dó frígio)

Eu sei que lu-to so-zi-nho pois nin-guém nun-ca me a-ju-dou

Eb7M⁽⁹⁾ Eb7sus4⁽⁹⁾ F/C Cm7⁽⁹⁾
bIII7M **bIII7** **IV** **Im7**
(Ac. Sec. de dó dórico) (Ac. Pr. de dó frígio) (Ac. Pr. de dó dórico)

Seção C

cren - ça mor - ren - do e mi - nha vi - da nas - cen - do eu

C7M⁽⁹⁾
I7M
(T - de dó maior)

G7sus4⁽⁹⁾
V7sus4
(Dom.)

G#⁰ [E7⁽⁹⁾]
V7 do VIm7
(Dom.)

Am7⁽¹¹⁾
VIm7
(T)

Dm7^(b5) [A.E.M.]
(5 - de dó menor)

vou a - char a - le - gri - a eu vou a - char na luz de um

Em7⁽⁹⁾
III7
(T - de dó maior)

F#m7⁽⁹⁾
III7 do III7
(5)

B7^(b13)
V7 do III7
(Dom.)

Em7^(b5)
III7 do III7
(5)

A7^(b13)
V7 do III7
(Dom.)

D7⁽⁹⁾
V7 do V
(Dom.)

G7^(b13)
V7
(Dom.)

retorna para seção A
com outro texto

Figura 1: **Seção A** e **Seção C** da música *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges (disco de 1967 – faixa 3). A sigla **Ac. Pri.** significa *Acorde Primário* do campo harmônico *modal*. A sigla **Ac. Sec.** significa *Acorde Secundário*. **T**, **Dom.** significam respectivamente funções tonais de *Tônica*, *Subdominante* e *Dominante*. **A.E.M.** significa *Acorde de Empréstimo Modal*.

Na **seção A** a música assume um caráter modal principalmente por causa da harmonia, pois a melodia sozinha poderia gerar ambiguidade pois não tem nota alterada em relação a armadura de clave da tonalidade de dó menor. No terceiro compasso, o acorde **bII** (acorde primário do modo *frígio*) aparece com o baixo em dó, utilizado como baixo pedal. Esse recurso é muito comum no universo modal e bastante presente no conjunto da obra do *Clube da Esquina*, especialmente nas composições de Milton Nascimento. No compasso 6, ele apresenta o **bIII7M** do modo *dórico* e logo em seguida o **bIII7** do modo *frígio*, porém com a quarta suspensa (*sus4*). Interessante observar que neste momento a melodia está na *terça maior* do acorde, que depois resolve na *nona maior*. Este “choque” entre a *terça maior* da melodia e a *quarta suspensa* do acorde produz um efeito muito peculiar. A cadência final desta seção é uma cadência *modal* típica do modo *dórico*: **IV -> Im7**.

Na **seção C**, fica evidente a narrativa *tonal* em dó maior. Os quatro primeiros compassos começam com a tônica principal indo para a dominante principal (com a quarta suspensa), para depois apresentar a dominante da relativa e resolver no **VIm7**, finalizando a frase no **IIIm7^(b5)** que é um acorde de empréstimo modal de dó menor. Nos quatro últimos compassos temos sequências da famosa cadência **II-V**

(amplamente utilizada na música popular de caráter *tonal*), que culmina na *Dominante da Dominante* [D7^(#9) -> G7^(b13)] para encerrar a seção com a *Dominante principal*, preparando o retorno para a **seção A**.

O termo *modalismo misto* é utilizado aqui para designar o procedimento composicional onde as bases de estruturação são essencialmente *modais*, porém com os *modos misturados*, tanto na constituição melódica quanto na harmônica. Com isso, os “temperos modais” se combinam e o leque de opções dentro do próprio sistema se expande. Chediak (1986) utiliza o termo *modalismo puro* quando apenas um *modo* específico é utilizado na geração da melodia e harmonia. Para ele, *modalismo misto* é quando ocorre a mistura entre os *modos* ou deles com o *tonalismo*, o seja, o *hibridismo tonal/modal* é visto como uma forma particular de *modalismo misto*. Diferentemente de Chediak (1986), optou-se, na presente pesquisa, por tratar os dois termos de forma separada pois percebeu-se que os efeitos da combinação *inter-sistemas* (tonal/modal) se diferenciavam dos efeitos das combinações *intra-sistema* (no caso o modal). Sendo assim, o termo *modalismo misto* é utilizado para analisar o tratamento dado apenas ao sistema *modal*, seja quando ele aparece em uma parcela da música, seja quando a mesma é constituída integralmente por ele. Se uma música que apresenta o *hibridismo tonal/modal* tiver na sua “seção modal” mais de uma *modo* sendo combinado, ela também estará dentro da categoria de *modalismo misto*. Ele aparece de múltiplas formas no repertório do *Clube da Esquina* e não segue um padrão específico de estruturação. A seguir, uma breve análise da canção *Pai Grande* de Milton Nascimento como ilustração de ocorrência da *modalismo misto*. Foram selecionados trechos da *seção A* e da *seção C* onde o *modalismo misto* fica mais evidente.

Seção A

Meu pai gran - de in - da me lem - bro, e que sau - da - de de vo - cé di - zen - do, eu

G Dm7/G Vm7 (Ac. Prt. de sol misturado) G I (sol jônico) Gm7 Im7 (sol eólio)

já cri - ei seu pai ho - je, eu vou criar vo - cé in - da te nho mui - ta vi - da pra vi - ver [...]

Em7 Bm7 A7 G A7 Im7 (sol jônico) Em7 (sol dório) Vm7 (sol jônico) Vm7 (sol jônico)

(Ac. Prt. de sol lídio) (Ac. Prt. de sol lídio)

repete com outra letra

A ocorrência do hibridismo tonal/modal e do modalismo misto no repertório do Clube da Esquina nos anos de 1967 à 1979

Seção C

De on - de-gu vim é bom lem - bra
 to - do ho - mem de ver - da de e - ra for - te e sem mal - da de [...]

G I C/G IV (sol jônico) G I C/G IV (a nota fá natural na melodia revela o caráter mixolídio)
 G I A/G II7 (Ac. Pr. de sol lídio) G I F bVII (Ac. Pr. de sol mixolídio)

Figura 2: Trechos da **Seção A** e **Seção C** da música *Pai Grande* de Milton Nascimento (disco de 1969 – faixa 6).

Na primeira frase da *seção A* já é possível perceber um intercâmbio entre os modos *jônico*, *mixolídio* e *eólio*. O segundo acorde, o **Vm7**, é um acorde primário do modo *mixolídio*, que neste caso aparece com o baixo pedal em sol (**Dm7/G**). No terceiro compasso o acorde volta para o **G** e a melodia passa pela nota **fa#** revelando o retorno ao modo *jônico*, porém logo no próximo compasso a melodia repousa na nota **fá natural** e o acorde utilizado é o **Gm7**, que é o primeiro grau do modo *eólio*. Posteriormente a melodia e harmonia voltam para o modo *jônico* com dois acordes, o **VIm7** e o **IIm7**. Apesar da melodia seguir no modo *jônico*, aparece um acorde típico do modo *lídio* que é o **A7 (II7)** cadenciando primeiro para o **G (I)** que depois volta ao **A7 (II7)** para cadenciar para o **Em^(add9) (VIIm)**, finalizando a frase. Nos oito primeiros compassos da *seção C* é possível identificar que tanto a melodia quanto a harmonia são estruturadas a partir da mistura dos modos *mixolídio* e *lídio*.

A seguir, a tabela com a ocorrência do *hibridismo tonal/modal* e do *modalismo misto* em cada disco.

Discos (22 discos, 269 faixas)			Hibridismo Tonal/Modal (H. T.M.)			Modalismo Misto (M. M.)		
Total de faixas com ocorrência >			125			165		
Milton Nascimento	H. T.M.	M. M.	Courage	H. T.M.	M. M.	Milton Nascimento	H. T.M.	M. M.
Milton Nascimento - 1967	7	8	Milton Nascimento - 1969	7	8	Milton Nascimento - 1969	7	8
01 - Travessia	•	•	01 - Bridges (Travessia)	•	•	01 - Sentinela	•	•
02 - Três pontas	•	•	02 - Vera Cruz	•	•	02 - Rosa do Ventre	•	•
03 - Crencas	•	•	03 - Três Pontas	•	•	03 - Pescaria: O mar é meu chulo	•	•
04 - Irmão de fé	•	•	04 - Outubro (October)	•	•	04 - Tarde	•	•
05 - Canção do Sal	•	•	05 - Courage	•	•	05 - Beco do Moço	•	•
06 - Catavento	•	•	06 - Rio Vermelho	•	•	06 - Pai Grande	•	•
07 - Morro Velho	•	•	07 - Gira, Girou	•	•	07 - Quatro Luas	•	•
08 - Gira gira	•	•	08 - Morro Velho	•	•	08 - Sunset Marquis 353 Lrs Angeles	•	•
09 - Maria, minha fé	•	•	09 - Catavento	•	•	09 - Aqui O	•	•
10 - Outubro	•	•	10 - Canção do Sal	•	•	10 - Travessia	•	•

A ocorrência do hibridismo tonal/modal e do modalismo misto no repertório do Clube da Esquina nos anos de 1967 à 1979

Som Imaginário Som Imaginário - 1970			H.T./M.	M. M.	Milton Milton Nascimento - 1970			H.T./M.	M. M.	Som Imaginário Som Imaginário - 1971			H.T./M.	M. M.
			1	5				5	9				4	4
01 - Morce					01 - Para Lenona e McCartney					01 - Cenouras				
02 - Super god					02 - Amigo Amigo					02 - Você tem que saber				
03 - Tema dos deuses					03 - Maria Iris Filhos					03 - Gogo (o alívio Rococo)				
04 - Make believe waltz					04 - Clube da Esquina					04 - Ascenso				
05 - Pantera					05 - Canto Latino					05 - Salvação pela macrobiótica				
06 - Sábado					06 - Durango Kid					06 - Ué				
07 - Nepal					07 - Pai Grande					07 - Xmas Blues				
08 - Feira Moderna					08 - Alunar					08 - A nova estrela				
09 - Hey, Man					09 - A Felicidade									
10 - Poisson					10 - Tema de Tostão									
					11 - O Homem da Sacurual									
					12 - Aqui é o País do Futebol									
					13 - O Jogo									
Clube da Esquina Milton Nascimento e Lô Borges-1972			H.T./M.	M. M.	Lô Borges (disco do ténis) Lô Borges-1972			H.T./M.	M. M.	Matança do Porco Som Imaginário - 1973			H.T./M.	M. M.
			8	15				6	8				6	6
01 - Tudo o que você podia ser					01 - Você fica melhor assim					01 - Armina				
02 - Lens					02 - Canção postal					02 - A3				
03 - O trem azul					03 - O caçador					03 - Armina (vinheta 1)				
04 - Saudas e Bandejas n°1					04 - Homem da rua					04 - A n° 2				
05 - Nuvem cigana					05 - Não foi nada					05 - A matança do porco				
06 - Cravo e Canela					06 - Pensa você					06 - Armina (vinheta 2)				
07 - Dos Cruces					07 - Fio da navalha					07 - Bolero				
08 - Um grama da cor do seu cabelo					08 - Pra onde vai você					08 - Mar Azul				
09 - San Vicente					09 - Calibre					09 - Armina (vinheta 3)				
10 - Estreus					10 - Faça seu jogo									
11 - Clube da esquina n°2					11 - Não se apague esta noite									
12 - Paisagem da janela					12 - Aos barbes									
13 - Me deixa em paz					13 - Como o machado									
14 - Os povos					14 - Eu sou como você é									
15 - Saudas e bandejas n°2					15 - Toda essa Agua									
16 - Um gosto de sol														
17 - Pela amor de Deus														
18 - Lília														
19 - Trem de doido														
20- Nada será como antes														
21- Ao que vai nascer														
Milagre dos Peixes Milton Nascimento - 1973			H.T./M.	M. M.	"Os quatro no banheiro" Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Tarinho Horta-1973			H.T./M.	M. M.	Milagre dos Peixes (ao vivo) Milton Nascimento - 1974			H.T./M.	M. M.
			3	10				7	4				8	11
01 - Os Escravos de Jó					01 - Caso você queira saber					01 - A matança do porco / Ad mata				
02 - Carlos, Lúcia, Chico e Tiago					02 - Meu cunhado vizinho azul					02 - Bodas				
03 - Milagre dos Peixes					03 - Viva eu					03 - Milagre dos Peixes				
04 - A chamada					04 - Bela horror					04 - Outubro				
05 - Pablo n° 3					05 - Ponta negra					05 - Sacramento				
06 - Tema dos Deuses					06 - Meu a meio					06 - Nada será como antes				
07 - Hoje é dia de El Rey					07 - Manuel o andaz					07 - Hoje é dia de El Rey				
08 - A última sessão de música					08 - Luisão					08 - Sabe você				
09 - Cade					09 - Serra do mar					09 - Viola Violar				
10 - Sacramento										10 - Cais				
11 - Public										11 - Clube da Esquina				
										12 - Tema dos Deuses				
										13 - A última sessão de música				
										14 - San Vicente				
										15 - Chove lá fora				
										16 - Pablo				

Minas Milton Nascimento - 1975			H.T./M.	M. M.	Geraes Milton Nascimento - 1976			H.T./M.	M. M.	Milton (Raça) Milton Nascimento - 1976			H.T./M.	M. M.
			9	9				5	5				3	8
01 - Minas					01 - Fazenda					01 - Raça				
02 - Fe Ceça, Faca Amolada					02 - Calix Bento					02 - Cade				
03 - Bejo partido					03 - Volver a los 17					03 - Francisco				
04 - Sanaque dos avóes da Panfil					04 - Menino					04- Nada será como antes				
05 - Gran Circo					05 - O que serô (A flor da pele)					05 - Cravo e Canela				
06 - Ponta de Areia					06 - Carro de boi					06 - A chamada				
07 - Festeiro					07 - Caldera					07 - São Coim (Tostão)				
08 - Idolatrada					08 - Promessa do sol					08- Saudas e Bandejas n°1				
09 - Lela					09 - Viver de amor					09 - Os povos				
10 - Paula e Bebeto					10 - Lúa girou									
11 - Simples					11 - Circo Marimbondo									
12 - Norwegum Wood					12 - Minas Geraes									
13 - Caso você queira saber					13 - Primeiro de maio									
					14 - O Cio da Terra									
Maria Maria (trilha sonora do balé do grupo corpo com estreia em 1978) Milton Nascimento (lançamento em CD em 2002)			H.T./M.	M. M.	A página do relâmpago elétrico Beto Guedes - 1977			H.T./M.	M. M.	Clube da Esquina 2 Milton Nascimento - 1978			H.T./M.	M. M.
			3	14				7	6				11	16
01 - Maria Maria					01 - A página do relâmpago elétrico					01 - Credo				
02 - Cozinha					02 - Maria Solidária					02 - Nascente				
03 - Pilar					03 - Choveu					03 - Ruas da Cidade				
04 - Trabalhos					04 - Chapéu de sol					04 - Patálio e Je				
05 - Lília					05 - Tanto					05 - Casamento de negros				
06 - A chamada					06 - Lumar					06 - Olho d'agua				
07 - Era rei e seu escravo					07 - Bandolim					07 - Canoa, Canoa				
08 - Os Escravos de Jó					08 - Nascente					08- O que foi feito Devera (de Vera)				
09 - Tema dos Deuses					09 - Salve Rainha					09 - Mistérios				
10 - Santos católicos X										10 - Pão e água				
										11 - E daí?				
										12 - Canção Amiga				

A ocorrência do hibridismo tonal/modal e do modalismo misto no repertório do Clube da Esquina nos anos de 1967 à 1979

Candomblé				10- Belo Horizonte				13- Cancion por la unidad latino-americana									
11- Pat Grande	•	•		Amor de Índio Beto Guedes - 1978				H. I./M.	M. M.	7	1	14- Tanto	•	•			
12- Selvação		•		01- Amor de índio	•							15- Dona Olímpia	•	•			
13- Francisco		•		02- Novena	•	•						16- Testamento	•	•			
14- Maria Solidária	•	•		03- São primavera	•							17- A sede do peixe	•	•			
15- De repente Maria sumiu				04- Fim do amor	•							18- Leo	•	•			
16- Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol		•		05- Gabriel	•							19- Maria Maria	•	•			
17- Boca a Boca		•		06- Feira Moderna	•							20- Meu menino	•	•			
18- Maria Maria		•		07- Luz e mistério	•							21- Toshiro	•	•			
				08- O medo de amar e o medo de ser livre	•							22- Reis e rainhas do maracatu	•	•			
				09- Era menino	•							23- Que bom Amigo	•	•			
				10- Cantar	•												
A Via-Lactea Lo Borges - 1979				H. I./M.	M. M.	Sol de Primavera Beto Guedes - 1979				H. I./M.	M. M.	Terra dos Passaros Tomtino Fagundes - 1979				H. I./M.	M. M.
01- Sempre-viva				01- Sol de primavera								01- Cê de Brasília	•				
02- Ela	•			02- Como nunca			•					02- Diana					
03- A Via-Lactea	•	•		03- Cruzada	•	•						03- Dona Olímpia	•	•			
04- Clube da esquina n°2	•			04- Rio doce	•							04- Viver de amor					
05- A olho nú	•	•		05- Pedras rolando	•	•						05- Pedra da lua					
06- Equatorial				06- Roupa nova	•	•						06- Serenade					
07- Vento de maio	•	•		07- Norwegian Wood	•							07- Aquelas coisas todas	•				
08- Chuva na montanha				08- Pela clareza de nossa casa	•							08- Falso inglês					
09- Tudo o que você podia ser		•		09- Monte Azul	•							09- Terra dos pássaros / Beijo partido	•	•			
10- Olha o bicho livre				10- Casinha de palha								10- No carnaval					
11- Nau sem rumo	•																

Tabela 1 - Ocorrência do Hibridismo Tonal/Modal e do Modalismo Misto nos discos estudados.

Referências bibliográficas

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1986.

FREITAS, S. P. R. Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 18., 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2008. p.450 - 457.

PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia no século XX: aspectos criativos e prática*. São Paulo: Via Lettera, 2012.