

8

AS ESTRUTURAS MODAIS NA
MÚSICA FOLCLÓRICA BRASILEIRA

ERMELINDA A. PAZ

(3ª edição)

CADERNOS

DIDÁTICOS UFRJ



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Nelson Maculan Filho

Sub-Reitor de Ensino de Graduação e Corpo Discente/SR-1

Godofredo de Oliveira Neto

Superintendente de Ensino de Graduação e Corpo Discente/SG-1

Renata Gérard Bondim

Direção e Coordenação DAEC/SR-1

Susana de Souza Barros

Comitê editorial

Antonio Claudio de Gouveia/CT

Hermes Magalhães Tavares/CCJE

Ildeu de Castro Moreira/CCMN

Lilian Nasser/CCMN

Marly de Souza Aguiar/CLA

Mônica Lima e Souza/CFCH

Octavio Q. Aprigliano/CCS

Yvonne Maggie/CFCH

**AS ESTRUTURAS MODAIS NA
MÚSICA FOLCLÓRICA BRASILEIRA**

Ermelinda A. Paz
(3ª edição)

UFRJ
Sub-Reitoria de Ensino de Graduação e Corpo Discente/SR-1
1994

Revisão Cristiane Daumas e Vânia Garcia

Capa Geiza Konter

Editoração eletrônica Francisco Conte e Vânia Garcia

Arte final Alexandre Justino

CIP- Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

P368e PAZ, Ermelinda A., 1949 -
As estruturas modais na música folclórica brasileira/ Ermelinda A. Paz. Rio
de Janeiro, CADERNOS DIDÁTICOS UFRJ, n.º 8, 3.ª edição, 1994.

130p.: música

Bibliografia.

Anexo.

1. Música folclórica brasileira - Intervalos e escalas modais. I. Título

92-0457

CDD - 784.4981
CDU - 784.4(81)

Agradecimentos

Ao professor *Hélio de Oliveira Sena*, que me introduziu nesse imenso hemisfério - o modalismo brasileiro, motivando e inspirando o meu estudo.

À Professora Roselys Velloso Roderjan, pelo incentivo, importantes materiais enviados e informações fornecidas.

Aos folcloristas Beatriz Dantas, Florival Seraine, Pe. Jaime Dinis, Pe. Geraldo de Souza, Regina Lacerda, Reinaldo Santos Neves por Guilherme Santos Neves, Roberto Benjamin, Rossini Tavares de Lima e Sérgio Figueiredo Ferreti, que sempre responderam prontamente às minhas dúvidas através de cartas.

Aos meus pais, pelo apoio e incentivo nas horas difíceis.

À minha filha, pela paciência e compreensão.

À Biblioteca do Instituto Nacional do Folclore, pela abertura dos arquivos internos, com direção dos folcloristas, e por ter sempre facilitado a realização dos trabalhos.

À Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, através da professora Mercedes Reis Pequeno e da bibliotecária Thereza Aguiar da Cunha, pela colaboração nas fases de levantamento, coleta e xerox de material.

A todos que contribuíram de alguma forma para a realização deste estudo.

Hoje não é mais possível fazer a abstração do material fornecido pelo folclore musical para as questões educacionais da infância. Pois é perfeitamente intuitivo que a consciência musical da criança não deve ser formada tão somente pelo estudo dos mestres clássicos estrangeiros, mas, simultaneamente, pela compreensão racional e quase intuitiva das melodias e dos ritmos fornecidos pelo próprio folclore nacional.

Heitor Villa-Lobos

*Aos estudantes de Música
- alvo deste estudo -,
que me cobraram e motivaram.*

Apresentação

Este caderno é fruto do trabalho de pesquisa sobre o modalismo na música brasileira; a escassez de trabalhos sobre o assunto e a superficialidade com que o tema vem sendo tratado, nas publicações existentes, justificaram o mesmo.

A pesquisa objetivou registrar material modal extraído do rico filão folclórico brasileiro, num total de 136 melodias, em sua maioria cifradas, para dar embasamento e sustentação às práticas modais, além de traçar alguns parâmetros para a compreensão e fundamentação teórica da origem dos modos na música brasileira. Secundariamente, abordou-se a diversidade de terminologias utilizadas na definição das estruturas modais, determinando-se também algumas de suas constâncias.

Pelas características já referidas, o material apresentado se destina a todos os que se ocupam das bases teóricas e práticas do universo modal na música brasileira, podendo subsidiar estudos nas subáreas de Evolução da Música Brasileira, Folclore Musical Brasileiro, Harmonia, no que tange à harmonia modal, e Percepção Musical, prescindindo-se, de acordo com a necessidade do estudo a ser realizado, da organicidade aqui proposta.

Ermelinda A. Paz

Sumário

Introdução.....	15
As origens dos modos na música brasileira.....	17
Os modos na música universal e no Brasil. Modos encontrados na música folclórica brasileira	
A documentação musical.....	25
Seleção do material e análise das estruturas modais. Fidelidade das documentações musicais. Sugestões para uma abordagem dos modos na prática musical. A documentação musical. Relação das 136 melodias pelos modos.	
Coletânea.....	35
1. Melodias modais baseadas nas escalas completas. 2. Melodias modais baseadas nas escalas incompletas. 3. Melodias baseadas na escala pentatônica. 4. Melodias baseadas na escala hexacordal 5. Melodias baseadas na escala mista.	
Anexos.....	111
Bibliografia.....	122
Bibliografia de apoio da documentação musical (levantamento e análise).....	123

Introdução

Busca-se, constantemente, definir o universo modal encontrado em todas as civilizações, em especial a oriental, através da compreensão e identificação das estruturas da escala, atribuindo-se à mesma propriedades dinâmicas e tímbricas, passíveis de mudanças e translações ocorridas no tempo e no espaço.

“Nas sociedades pré-modernas, um modo não é apenas um conjunto de notas mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso” (Wisnik, 1989, p. 68). O autor chama a atenção aqui para os padrões sonoros que costumam ficar impregnados do seu uso. Cita o exemplo da escala pentatônica, tocada em movimentos ascendentes e descendentes, o que deixa um nítido sabor oriental, oriundo das músicas chinesa e japonesa. É certo que essas escalas aparecem nos mais diversos contextos, sempre com novas roupagens e fisionomias, em razão das articulações dos sons em esquemas melódico-rítmicos, influenciando também, nessa caracterização, o elemento tímbrico vocal e/ou instrumental.

O que mais caracteriza, todavia, o sistema modal é a multiplicidade de escalas, de configurações sonoras resultantes da distribuição dos tons, semitons e quartos de tom (este último na música oriental), no contexto escalar.

A preocupação central deste estudo é verificar e registrar as manifestações musicais modais encontradas na música folclórica brasileira. Deixamos, portanto, de focalizar o assunto do ponto de vista da música universal, em todas as civilizações, restringindo-nos somente ao folclore brasileiro. Não é também objeto do nosso estudo uma visão panorâmica do universo modal na música brasileira. Detivemo-nos substancialmente nas melodias modais heptatônicas, deixando, pois, de analisar as melodias resultantes da escala pentatônica, hexacordal e outras estruturas modais comuns na música brasileira.

Um dos motivos pelos quais optamos por realizar o presente estudo foi a escassez de bibliografia sobre o assunto e o crescente interesse dos estudantes de Música pela compreensão e conhecimento do universo modal. As publicações sobre modos não suprem as lacunas: o assunto é tratado superficialmente e as referências quanto à origem, terminologia e documentação musical expressiva nem sempre vêm juntas. Alguns artigos publicados não tecem considerações acerca do ritmo e da melodia ou nem apresentam documentação musical.

Acresce-se a isto o grande caos em relação à terminologia grega e à gregoriana, que resulta de nomes iguais, mas com estruturas escalares distintas. Os autores nem sempre deixam claro em que sistema estão se baseando e, muitas vezes, optam por um e aplicam outro (ver Anexo - Quadro 1). O público interessado, entretanto, não tem fácil acesso a essas poucas fontes.

A música modal vem sofrendo constantes processos de tonalização, quer por falta de conhecimento técnico-musical de quem a transcreve quer pelo contato com novas culturas de cunho marcadamente tonal. Esse fato avivou nosso interesse pela proposição de um estudo mais acurado sobre o assunto, visando, sobretudo, à sua identificação e conseqüente preservação, ainda que seja uma tendência histórica natural. Verificou-se a Polifonia, na música ocidental, na medida de seu progresso para e

através da Polifonia, resultando na conquista, exploração, evolução e domínio do Sistema Tonal, a ponto de até ultrapassá-lo com o atonalismo.

A necessidade e a importância de se estabelecerem bases teóricas para futuros estudos mais abrangentes sobre o assunto e o indispensável registro da documentação musical fornecida através de uma coletânea que sirva de base são indicadores de relevância deste trabalho. Para os seus objetivos, os termos empregados foram assim definidos:

Modo - Do latim *modus*: “medida”, “padrão”, “maneira”, “jeito”. Termo com três aplicações principais na teoria musical ocidental, todas relacionadas aos significados acima de *modus*: a relação entre os valores *longa* e *brevis*, na notação do final da Idade Média; intervalo, na primitiva teoria medieval; principalmente, um conceito envolvendo tipo escalar e melódico (*The New Groves*, 1980, v. 12, p. 376. Tradução livre de Augusto César Valente).

esta última aplicação é a que serve de base ao presente estudo.

Modos Gregos - Sistema musical empregado pelos gregos e que, segundo consta, teve origem no Oriente. Suas escalas são caracterizadas por um movimento predominantemente descendente (ver Anexo - Quadro 2).

Modos gregorianos ou eclesiásticos - Organizados pelo Papa Gregório, no século VI, que utilizou-se da nomenclatura dos modos gregos com outra correspondência escalar. Dividem-se em autênticos ou primitivos (introduzidos na Igreja do Ocidente por Santo Ambrósio - século IV) e plagais ou derivados (Papa Gregório Magno - século VI). Suas escalas são, em sua maioria, caracterizadas por um movimento ascendente (ver Anexo - Quadro 2).

Escalas pentatônicas - Séries de cinco tons com ausência dos semitons e, conseqüentemente, do trítone (ver Anexo - Quadro 2).

Escala hexacordal - Formada pelo intervalo de tom. Muito usada na música dos impressionistas Debussy e Ravel, ficou também conhecida, na terminologia universal, por escala de tons inteiros. Este trabalho se utiliza desse termo para indicar uma escala Maior com o VII grau elidido, segundo os autores Almeida, Alvarenga, Andrade, Siqueira e Souza (ver Anexo - Quadro 2).

1

As origens dos modos na música brasileira

Os modos na música universal e no Brasil

Ao estudarmos os modos na música brasileira, freqüentemente deparamos com alguma referência quanto à utilização dos modos em outras culturas. O compositor Hans Joachin Koellheutter nos diz que, na Índia, tudo é modal e atesta que lá existem, talvez, oitenta ou noventa modos diferentes. Acrescenta ainda que, provavelmente, o Ocidente, a Grécia e, naturalmente, a Europa Central herdaram os modos do Oriente. René Dumesnil, citado por Souza (1959), falando sobre a música na França, assim se expressa:

Observemos que a formação escolástica, com base de cantochão, se assim se pode dizer, alia-se muito bem ao regionalismo e fornece-lhe até uma preparação notável, porque modos e ritmos gregorianos encontram-se no nosso folclore regional que não é plenamente inteligível sem o conhecimento deles, assim como o francês é esclarecido pelo estudo do latim. (p. 2)

Wisnik (1989, p. 86) considera a música dos balineses e dos pigmeus como jóias do mundo modal e, por diversas vezes, faz referências às escalas modais tradicionalmente usadas nas músicas chinesa e japonesa.

Gallop (1937) mostra um cancionero português impregnado de música modal. As melodias modais que integram esse trabalho estão distribuídas pelos modos mixolídio (modo de *sol*), lídio (modo de *fá*), eólio (modo de *lá*), dórico (modo de *ré*) e no modo menor andaluz:

Apesar de serem estes os velhos modos da liturgia gregoriana, o respectivo uso na música popular portuguesa não deve atribuir a qualquer influência eclesiástica. Antes da introdução da '*boa tempera*', que conduziu à cristalinização das modernas escalas Maior e menor, os modos eram de uso geral, não só na música eclesiástica, senão também na profana, e sobrevivem hoje, sempre que a canção popular conservou o caráter arcaico, como nas Ilhas Britânicas, no País Basco e na Bretanha. [...] Poder-se-á perguntar por que razão a parte oriental de Portugal conservou em tal riqueza e profusão tipos arcaicos de música, só excepcionalmente conservados no Ocidente. Estas regiões são - é claro - menos densamente povoadas, mais afastadas dos grandes centros urbanos de civilização, e da mais fácil de todas as vias de influência - o mar. Mas quer-me parecer que todos esses factos não bastariam para explicar o fenómeno. É minha impressão que a chave do enigma está em a guitarra não ter penetrado nestas regiões, onde continua a tradição do adufe. O adufe sendo, como é, instrumento atonal¹, de percussão, não afecta, como faz a guitarra, a tonalidade das melodias que acompanha. (p. 34-35)

Esta tese de Gallop, referente à modificação das melodias modais por interferência dos instrumentos acompanhantes, encontra ressonância em outras culturas. Na música do Brasil, tal fato

¹ O autor utiliza a palavra "atonal" com o significado de instrumento de percussão de som indeterminado.

também ocorreu. A propósito, cabe lembrar que a pesquisadora e professora Roselys Vellozo Roderjan nos relata, em carta datada de 28 de maio de 1988, que, em Curitiba, lutou em vão contra a apresentação de um 'pseudo' folclore paranaense, no qual se acompanhavam as danças com acordeões, transportando os cantos para tonalidades maiores. Lessa e Cortes (1975) reforçam esta tese, mostrando como a presença do imigrante italiano - que se deu no Rio Grande do Sul a partir de 1875 - interferiu na preservação das melodias:

O gaúcho até então não conheceu a viola, quase exclusivamente, e a rabeca. Embora rica em harmonias, a viola era um instrumento fraquíssimo em sonoridade, trabalhosa de afinar, e relativamente difícil de conduzir a cavalo porque logo se desarranjava ao contato com a chuva e umidade. Agora o italiano oferecia ao gaúcho um novo instrumento¹, de afinação permanente, resistente à umidade, fácil de conduzir. As limitações desses modelos modestos impunham exclusivamente o uso do modo maior, empobrecendo a expressão musical; mas, em contrapartida, o ar que se expelia do fole proporcionava um som forte, animado, capaz de se fazer ouvir em toda uma sala de baile. (p. 62)

O musicólogo Paulo Luis Viana Guedes, citado por Lessa e Cortes (1975), escreveu na década de 1940 que a influência da gaita sobre a música regional do Rio Grande do Sul era tão marcante que grande número de traços característicos da música gauchesca podiam ser explicados pela gaita, tais como a ausência na linha melódica de todo elemento cromático, o seu caráter francamente diatônico, a escolha dos acordes, a estabilidade tonal e o uso do modo Maior. A gaita gaúcha - incapaz de todo e qualquer cromatismo - e a impossibilidade de escolher outros acordes além dos I, IV e V graus, colaboraram na transformação do populário sulino:

Não conheço melodia gaúcha escrita em outro modo. E mais que isto: música de outros Estados, cantadas em menor, aqui mudam de modo. Enfim, a música do Rio Grande do Sul, tal como a conhecemos hoje, é um prolongamento da gaita. (p. 64)

Kubic (1970, p. 31) menciona que, em muitas etnias africanas, o ducto melódico é descendente, em especial nas escalas heptatônicas, enquanto que o movimento ascendente provém em grande parte das escalas pentatônicas. Afirmava ainda ser o movimento melódico descendente uma característica de quase toda a música africana, tal e qual na música grega. Nos países latino-americanos encontramos também farto material modal, especialmente com base na escala pentatônica.

Alvarenga (1950) tece considerações acerca das dificuldades encontradas pelo pesquisador com relação a materiais disponíveis para o estudo da música brasileira até o século XVIII. O processo de formação da música popular brasileira esbarra então num obstáculo intransponível: a inexistência total de exemplos da música feita, no Brasil, em três séculos. As referências musicais ou de origem literária datam em geral do século XIX, e foram fornecidas por viajantes europeus que aqui estiveram, pela música popular urbana que foi impressa e pelos primeiros estudos de folclore que datam do fim do século:

Este material, embora minguaado, permitiu aos estudiosos do folclore nacional chegar às seguintes conclusões históricas básicas: nos tempos do Brasil Colônia (1500-1806), cada um dos elementos étnicos que concorreram em maior parte para a constituição do povo brasileiro (ameríndios, portugueses, negros), possivelmente fazia sua música própria: com o séc. XIX apareceram traços indicadores de uma originalidade nascente, mas incapazes ainda de motivar uma cor nacional inconfundível: só no último quartel do séc. XIX é que, fixando elementos até então incertos ou indecisos, a nossa música principia a definir-se como criação peculiar e representativa do povo brasileiro. (p. 17)

¹ O novo instrumento mencionado nesta citação é o acordeão.

Para detectar as origens de certas características musicais encontradas na música brasileira, seria necessário um estudo acurado da música de todos os povos que contribuíram para a nossa formação; precisaríamos conhecer todas as características melódicas, rítmicas, harmônicas, tímbricas, escalares e outras da música desses povos. Esses estudos, todavia, não existem. Essa necessidade de busca de origens, segundo Oneyda Alvarenga, é resultado da nossa mestiçagem, pois os povos sedimentados da Europa não a sentem com relação à própria música.

Alguns povos pesaram mais em nossa formação, e sua participação na formação de nossa identidade musical é defendida por grandes historiadores e musicólogos. Tal fato, porém, não se aplica à contribuição indígena. Gallet (1934) afirma que o índio não contribuiu para a formação da nossa música atual:

Fala-se muito atualmente que o folclore musical brasileiro é de origem índio-luso-africana. Acho que não. Nunca percebi nitidamente a contribuição direta do índio na nossa música. [...] O folclore brasileiro atual, no que se refere à música, é de origem luso-africana. (p. 42)

O autor se apóia na musicalidade do índio, com forte e fácil disposição para se adaptar ao novo, fato este que levou os missionários a se aproveitarem para difundir a música religiosa européia, substituindo em pouco tempo a música primitiva pela outra recém-chegada. Em função da catequese, a sua música foi transformada e, ao fim de algum tempo de contato com a civilização, o caráter indígena musical desapareceu. Santos compartilha da mesma opinião:

Nos elementos constitutivos da música brasileira encontramos patente a influência dos povos ibérico e africano. Se bem que seja convicção geral que o fator indígena tenha para ele contribuído, ao nosso ver, sua ação é quase imperceptível. (p. 131)

Alvarenga (1950) relata um fato interessante sobre a fácil adaptação do indígena:

Até a segunda metade do século XVIII os índios do estado de Pernambuco ainda se encarregavam da música de igreja de suas aldeias, tocando órgão, cantando missas, ladainhas, ofícios da Senhora e jaculatórias, com bem concertadas vozes. (p. 21)

O índio não reagiu à dominação da cultura européia. Os elementos de sua própria cultura foram substituídos por costumes europeus e assimilados tão fortemente pela nova sociedade que estava a se formar, que não deixaram indícios, não sendo possível historiar e analisar o processo de incorporação sofrido.

Andrade (1976, p.18) chama a atenção para o reconhecimento da proveniência indígena em certos processos de cantar que são comuns a todo país; especialmente o timbre nasal, muito usado pelas diversas raças indígenas aqui existentes, que permaneceu na voz brasileira, ainda que considere mais importante a contribuição africana e européia.

Souza (1959, p.12) diz ser o anasalado do canto - perceptível em todo o país, porém, mais acentuado na entoação nordestina - uma constância nossa que nos veio do elemento indígena e do africano. O que se depreende de todos estes estudos é que a influência ameríndia foi a menos marcante.

Siqueira (1951), ao contrário dos demais estudiosos que negam a influência ameríndia, contesta essa opinião, e demonstra, com base em estudos, que o influxo dessa música popular na região - chamada por Euclides da Cunha de Tapuiretama - foi notória. O autor procurou encontrar pontos de incidências entre a melodia aborígine e a do sertanejo nordestino. Enfoca, ainda, algumas das supostas contribuições ao nosso processo de formação cultural (árabe e jesuítica, na visão do autor) com base em documentos de conteúdo histórico. Determina e comprova a influência ameríndia, delimitando, todavia, a área geográfica - objeto de sua pesquisa. Recorreu, também, a conhecidos exemplos musicais (sem influência da civilização) fornecidos por Jean Lery, J. B. Spix, Martius, Guilherme de Melo, Mário de

Andrade e Roquete Pinto. A finalidade desses era traçar as semelhanças existentes entre a música aborígene e a melodia dos sertões nordestinos.

As citações esparsas sobre outros povos que influenciaram na formação da raça brasileira e suas manifestações são, dessa forma, muito abrangentes e carecem ainda, a nosso ver, de maiores estudos.

Andrade (1976, p.21) afirma terem sido Portugal e Espanha os primeiros e, em seguida, a Itália e a Alemanha, os que forneceram o principal contingente de sangue da nossa formação. Em outra passagem da mesma obra, referindo-se ao nosso maxixe, diz ser a fusão de elementos rítmicos e melódicos díspares, europeus, africanos, cubanos e outros já brasileiros (p.85). Ainda Andrade (1944), reafirmando as múltiplas influências:

Na realidade, foi de uma complexa mistura de elementos estranhos que se formou a nossa música popular. [...] às vezes em nosso canto passam acentos nórdicos, suecos, noruegueses... Como que vieram parar aqui? Acentos idênticos também se encontram em Portugal e principalmente Espanha. Às vezes um canto nosso é... russo numa vez. Outras vezes é um canto russo que, mudando as palavras, todos tomariam por brasileiro. (p.189)

Roderjan (1980) diz ser bem comum a influência flamenga na música popular:

Não podemos esquecer que os flamengos faziam música em todas as cortes europeias nos séculos XV e XVI, e que muitos flamengos foram habitar as ilhas dos Açores (pertencentes a Portugal) nessa época. Também é dos fins do século XVI o domínio da Espanha (com forte influência cultural árabe e mourisca) sobre Portugal e sobre a Holanda. (p. 13)

Peixe (1965, p.150) - sobre os cabocolinhos - afirma que, no Recife, ouviu, e tão somente, melodias modais, medieval e arcaicamente modais na concepção, ainda que nacionalizadas. E não apenas melodias modais, como também indefinivelmente eslavas pelo dinamismo da rítmica, vigor do caráter e - o que se torna desconcertante - ambiente balcânico que assinalaram - salvo melhor juízo. Ainda Peixe, em entrevista a nós concedida, declarou encontrar, no litoral norte de São Paulo, uma espécie de modalismo muito eslavo.

As influências ibérica e africana foram, incontestavelmente, as mais importantes no processo de formação da nossa música. Santos (s.d., p.15) diz não se poder falar da música em Portugal, nos primeiros tempos de sua formação, sem fazer alusão à invasão árabe na península ibérica, que tanto concorreu para a infiltração da arte oriental nos seus domínios. Para a autora, o langor da música árabe aqui chegou através dos povos ibéricos. Observamos que muitos autores explicam certas características modais em nossa música como sendo de origem ibérico-gregoriana; já alguns justificam este aparecimento através da influência ibérico-mourisca, outros ainda dizem ser autóctones e há, todavia, indicação de origem africana ou acústica, sendo também através da série harmônica, esclarecida a origem das alterações que geram a escala modal.

Andrade Muricy, citado por Souza (1959), afirma que, no Brasil,

a influência inicial, no terreno musical, foi a do Gregoriano trazido pelos religiosos jesuítas e franciscanos, e incorporado intimamente à vida educacional, como elemento de persuasão e veículo doutrinário, facilmente assimilável. Resquícios, inesperados repontes do Gregoriano, da sua peculiar declamação podem ser vislumbrados e, se devidamente pesquisados, estou certo, até nitidamente acusados em certas inflexões, em certas alterações da escala. A hipótese de que a volubilidade declamatória da embolada nordestina tenha longínquas raízes na ladainha gregoriana é pelo menos digna de viva atenção. (p.2)

O autor explica isto, entre nós, pela presença dos missionários, e também pelos primeiros colonizadores, visto que era de tradição popular luso-espanhola o canto de melodias gregorianas. Oliveira (1986) comparte da mesma idéia:

The use of modality may be attributed to the Luso-Brasílian traditions and lands support to studies (i. e., Andrade, 1965; Béhague, 1980; Souza, 1963). Suggesting that singing of Gregorian melodies during the missionary work carried out in Brazil by the Catholic priests from the 16th century influenced folk melodies. (p.93-94)

Todavia, para os compositores pesquisadores Baptista Siqueira e Guerra Peixe, essas melodias modais encontradas em nossa música são autóctones e, por esta razão, eles evitam, inclusive, referir-se às estruturas modais (que são eufonicamente iguais aos modos eclesiásticos) com base na terminologia gregoriana. Esses autores usam as expressões Maior com a quarta elevada, Maior com a sétima abaixada, menor sem sensível ou ainda *Sol* menor sem sensível com a sexta elevada, para indicar os modos lídio, mixolídio, eólio e dórico, respectivamente.

Guerra Peixe, em entrevista a nós concedida, disse recusar qualquer idéia de os jesuítas terem influenciado a música brasileira. “Eles destruíram o que havia de índio e não construíram nada.”

Siqueira (1951) declara:

A música do folclore nordestino não se enquadra em qualquer dos sistemas modais conhecidos. Foram precipitados os autores que declararam que esse sistema se baseava no gregoriano. O modo mixolídio em que, à semelhança do caso nordestino, o sétimo grau vem abaixado, sucede o mesmo, isto é, no canto-chão, o sentido é ascendente e, no popular do sertão, é descendente. (p.81-82)

Os estudos que revelam ser estas características resultado da influência ibérico-moura merecem uma certa reflexão, visto serem os argumentos utilizados bem contundentes e, por razões que nos fogem, os principais musicólogos que se desincumbiram de estudar o assunto não as mencionam.

O compositor Leonardo Sá, em depoimento prestado à autora, declara que

O sistema árabe, os processos dessa música, seus efeitos chegaram através da própria integração, mas, principalmente, dos substratos que havia na cultura portuguesa em função da dominação moura durante quase um milênio e, também, através dos negros islamizados. Esta influência fica como algo que subjaz sempre, apesar dela nunca aflorar como um objeto característico.

Gustavo Barroso, citado por Siqueira (1951, p.18), inseriu em seu livro *Ao som da viola* o auto de *Rei dos Mouros*, no ciclo de Natal, e faz menção a outros fatos, perguntando: “De onde proveio, no Nordeste, a tradicional buchada de carneiro, que é uma alimentação usada na Síria?” O autor chama também a atenção para os aboios dos vaqueiros, que lembram a origem remota de cantos árabes.

Melo (1947, p.97) faz a seguinte pergunta: “O que são os nossos aboiões senão uma assimilação das *zambras* e dos *hudas* cantados pelos tropeiros árabes?” Soler (1978) oferece, entretanto, um trabalho bem minucioso, no qual reivindica esta influência árabe com base em estudos feitos. Incentivando a ler textos referentes aos poetas-músicos sertanejos, notou que, apesar de bem brasileiras, aquelas vivências artísticas e culturais como um todo não eram nada estranhas à sua hispanidade de origem. O fato de reparar que, na hora de serem evocadas genealogias e ascendências, dentro de um painel onde não faltavam jesuítas, trovadores, lendas cristãs medievais e tudo o mais, ficava quase invisível uma figura que, para ele, deveria dominar todas as restantes: o árabe. Soler (1978, p.43) menciona o fato de que essa influência árabe, através dos portugueses, deve ter tido início na Bahia e em Pernambuco, logo no começo do século XVIII; quando os holandeses chegaram em Recife, o povo já vivia à moda oriental. Ele frisa que, enquanto a música européia só conhecia fragmentos da teoria grega, os árabes tinham tratados inteiros ao seu dispor, e os eruditos escreviam seus próprios métodos já no século VIII. Soler (1978) explica ainda alguns outros aspectos de interesse para comprovação de sua teoria:

Muitas coincidências curiosas entre tradições muçulmanas e sertanejas, mesmo no homem do sertão que não prima pela racionalidade árabe: o lenço cobrindo boca e pescoço das mulheres, a instituição da cabra na vida caseira, o amor ao cavalo - um verdadeiro culto, entre os sertanejos - muitos tipos de comida: as coalhadas e os requeijões sertanejos, o cuscuz - o alcuzcuz dos árabes -, etc. O canto narrativo, mais recitado do que cantado, é denominado entre os árabes de 'lingui-lingui': a lenga-lenga da gíria dos cantadores. (p.68-69)

Ariano Suassuna, citado por Soler (1978, p.12), se refere às raízes ibérico-mourisca e gregoriana, juntamente com a indígena, como as que teriam contribuído para formar a música sertaneja. A respeito desse processo de arabização, Gilberto Freyre, também citado por Soler (1978), explica que

há muito no brasileiro que não é europeu, nem indígena, nem resultado do contato direto com a África Negra através dos escravos. Que explicam o muito de mouro que persistiu na vida íntima do brasileiro através dos tempos coloniais. Que ainda hoje persiste até mesmo no tipo físico. (p.42)

Alvarenga (1946) considera a influência ibérica como a mais determinante, pelo fato de ter sido através da colonização portuguesa que o Brasil começou a existir como nação. Pelo fato de ter sido por mais de três séculos governado por Portugal, deu-se uma natural e preponderante influência do homem branco sobre as outras raças, na constituição da nossa música. Todavia, estabelece alguns elementos técnicos que, segundo a autora, a música brasileira deve ao negro:

As escalas estranhas nos vieram provavelmente da África, onde predominam as escalas modais, diferentes da escala tonal européia e as escalas de cinco a seis sons, respectivamente chamadas pentatônicas e hexacordais. [...] Na nossa música, a sensível, freqüentemente não aparece, resultando do seu corte uma escala hexadordal. Outras vezes aparece abaixada, constância nossa, criadora de uma escala modal encontrada também na África, e correspondente da que os gregos chamavam modo hipofrígio (*sol* a *sol* descendente sem alteração). (p.358-359)

Mais adiante, a autora refere-se à tendência incontestável da melódica nacional para o movimento descendente, fato este que, segundo ela, provém da influência africana.¹

Oliveira (1986), no que diz respeito à proveniência das escalas pentatônicas, atribui a mesma origem que Oneyda Alvarenga:

The use of pentatonic scales in the work songs (table 30), religious songs (table 31) and dance songs (table 32) may reflect the influence of the African traditions on Brazilian folk songs. (p.94)

Siqueira (1981, p.8) admite a influência jesuítica, porém afirma que a acústica - na parte referente às vibrações dos corpos sonoros - fornece dados positivos para uma explicação científica da origem das duas alterações que interferem nos modos nordestinos. O autor refere-se ao quarto grau elevado e ao sétimo abaixado. Partindo da observação do instrumento pife - considerado por ele como o mais popular na região -, Siqueira (1981) faz a seguinte constatação:

Tratando-se o instrumento de uma coluna de ar, quando posta em vibração através de seu tubo, o som fundamental ou gerador contém uma série de sons parciais ou harmônicos, figurando entre estes os harmônicos nº 7 e 11, que correspondem, respectivamente, às alterações contidas nos três modos brasileiros. (p. 9)

¹ É sabido que o sistema musical dos gregos era baseado no movimento descendente, porém, infelizmente, esta música só nos chegou de forma indireta, através de informações teóricas e de modo fragmentado, que não nos parece possível reconstruir concreta e seguramente seu ambiente musical.

Modos encontrados na música folclórica brasileira

Notamos que todos os autores fizeram menção ao modo mixolídio (Maior com o sétimo grau abaixado) como sendo uma constância em nossa música. O mesmo podemos dizer da escala hexacordal. Na maioria dos casos, os autores dizem ser as melodias modais, porém não especificam o tipo de estrutura.

Lamas (1973, p.419) diz que a melodia apresenta-se, via de regra, na arte dos nossos cantadores em escalas modais. Chama a atenção para o fato de Alberto Nepomuceno haver escrito o Hino do Ceará usando abaixamento do sétimo grau, sendo ele, na opinião da autora, quem primeiro observou esta peculiaridade. Renato de Almeida, citado por Souza (1959, p.9) e Andrade (1972, p.44), abordam o abaixamento da sétima e a escala hexacordal (sensível). Oliveira (1986, p.V) refere-se à escala pentatônica e ao modo mixolídio. Siqueira (1951, p.83) acusa a existência, no Nordeste, de cinco modos (como já foi mencionado, o autor evita a terminologia gregoriana): 1^o tipo, escala Maior sem sensível (hexacordal); 2^o, escala Maior com a sétima abaixada (mixolídio); 3^o, escala Maior sem sensível e com o quarto grau elevado (lídio); 4^o, escala menor com o sétimo grau abaixado (eólio); 5^o, escala menor com sétimo grau abaixado e sexto grau elevado (dórico). Chama ainda a atenção para o caráter descendente de todas.

Souza (1969, p.6) estabelece os quatro modos mais encontrados em ordem de importância. Em primeiro lugar, o modo mixolídio; em segundo, o modo eólio; em terceiro, o modo lídio; e em quarto, a escala hexacordal. Em outra obra, todavia, Souza (1959, p.II) diz que, “após diligente pesquisa, podemos afirmar que existem em nosso populário musical exemplos vazados em todos os modos gregorianos.”

Todavia, Siqueira (1981, p.3-4) estabelece que os modos mais utilizados no Nordeste são: I Modo Real (mixolídio), II Modo Real (lídio) e o III Modo Real - misto Maior (mescla de lídio e mixolídio), além de I Modo derivado (frígio), II Modo derivado (dórico) e III Modo derivado - misto menor (mescla de frígio e dórico).

Assinalamos ainda o fato de que alguns autores, ao proceder a análise das melodias modais, prendem-se em demasia à nota final para explicar seu tipo de estrutura. Esses estudiosos, todavia, parecem não atentar para uma importante observação feita por Andrade (1972, p.48) quanto a uma tal repugnância pela fraqueza crua da tônica, assimilando o fato comum de a frase terminar em outros graus da tríade (em especial a mediantes ou dominante).¹

Observamos que apenas as escalas do modo mixolídio e hexacordal estão presentes em todas as indicações. Ratificam ainda essa constância Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Renato de Almeida, José Maria do Nascimento e Alda Jesus de Oliveira, sendo que os dois últimos o fazem apenas com relação ao modo mixolídio. Porém, a observação desses dois autores é feita baseada em estudos realizados em Sergipe e Bahia, respectivamente. As estruturas modais detectadas pelos autores citados, nesta seção, encontram-se exemplificadas no Anexo - Quadro 3.

¹ Exemplos de músicas: a) no III grau, n^os 1, 8, 16, 33, 44, 61, 62, 102, 109, 112, 119, 125, 134 e 136; b) no I e III graus, simultaneamente, n^os 26, 52, 53, 57, 67, 68, 69, 71, 72, 73 e 97; c) no V grau, n^os 59, 65, 88, 115 e 118; e d) no III e V graus, simultaneamente, n^o 70.

2

A documentação musical

Este capítulo foi dividido em quatro partes: a primeira trata dos critérios utilizados por ocasião da seleção do material e análise das estruturas modais; a segunda, a fidelidade das documentações musicais; a terceira, refere-se a sugestões para uma abordagem dos modos, na prática musical; e a última se refere à documentação musical.

Seleção do material e análise das estruturas modais

Ao encetarmos esta pesquisa, tivemos presente a grande limitação de não fazermos a coleta do material *in loco*, pela impossibilidade de a autora interromper suas atividades docentes, no Rio de Janeiro. Foram levantados primeiramente todos os livros que contivessem documentação musical; posteriormente, essa documentação foi analisada, visando a detectar ou não estruturas modais. A bibliografia abrangeu o que há de mais representativo sobre o assunto em questão.

Alvarenga (1946), citando o Dr. Kolinski, assim se expressa:

Só as escalas de sete sons podem ser, portanto, inequivocamente classificadas em modos, pois que as escalas de cinco sons têm um aspecto triplo e as de seis sons um duplo aspecto. (p.385-386)

Creemos ser esta uma visão um tanto radical, pois, no que se refere à música folclórica brasileira, uma melodia com a escala incompleta (e notamos por diversas vezes a elisão do quarto ou segundo grau) não compromete, na maioria das vezes, a percepção de sua estrutura modal. Entretanto, algumas melodias são tão complexas que, mesmo completas, não permitem um juízo de valor claro e inequívoco.

Ao analisar e selecionar o material musical, todavia, optamos (por razões metodológicas) por melodias que mostrassem a estrutura escalar completa e um discurso bem claro e definido. Foram ainda selecionados alguns exemplos visando a mostrar melodias com um ou dois graus elididos, sem que esse fato, entretanto, compromettesse a análise de sua estrutura modal. Outras escalas modais que não foram alvo deste estudo como a pentatônica, a escala hexacordal e as escalas com dupla alteração modal (quarto grau elevado e sétimo abaixado) também mereceram alguns exemplos à guisa de informação.

Fidelidade das documentações musicais

Nesta seção, desejamos destacar o problema da inexatidão das melodias grafadas. Andrade (1972) chama a atenção para o aspecto rítmico, responsável, a seu ver, pela grande riqueza do nosso populário.

Seja porque os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam; seja porque dão só a sintaxe essencial deixando as sutilezas prá invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito. (p.21)

À página 22 desse mesmo trabalho, Mário de Andrade mostra três grafias diferentes para uma mesma música e, embora testemunhe ser a terceira grafia a mais rigorosamente exata, afirma que “ninguém canta a música tal e qual anda impressa”.

Em um questionário-carta do compositor Ernst Widmer para a autora deste estudo, chama-se a atenção para o fato de que a música autóctone, ao ser grafada, perde parte de seu sabor original, pois se retificam oscilações rítmicas, impurezas de alturas, transpõe-se e ressent-se de anotações concernentes à intensidade, modo de emitir e timbre, preocupações que procedem.

A professora Roselys Vellozo Roderjan, em carta a nós dirigida, datada de 28 de maio de 1988, dá um importante depoimento sobre a documentação musical do *Fandango do Paraná*:

Convidada para colaborar na elaboração do primeiro LP paranaense sobre folclore, o “Gralha Azul”, tive em mãos as melodias gravadas (por gravador de rolo...) em 1948 e até 1962 pelo professor Fernando Correia de Azevedo, passadas para acetados. Ao estudá-las notei que suas melodias não coincidiam com as partituras que o professor Fernando emprestou-me das mesmas. Conversando na época (1966) com Osvaldo Lacerda, ele interessou-se sobremaneira pelas músicas e disse-me que tinham as mesmas alterações que ele estudara na música nordestina. [...] Aqui, não tive atenção sobre esse estudo, no qual trabalhei também quando elaborei para o Instituto Nacional de Folclore da Funarte, em 1976, o material do disco “Fandango do Paraná” (em cujo texto que escrevi, retiraram a parte que eu citava sobre as notas alteradas, etc.).

Sobre esta mesma ocorrência, encontramos em Zagonel (1980) uma outra observação:

1 - 'Cana Verde': da gravação colhida por Fernando Corrêa de Azevedo, no ano de 1948, em Pontal do Sul. Observamos nesta marca a presença de 4^a aumentada em sua totalidade. Quem ouvir o disco “Gralha Azul”, onde foi aproveitado esse registro, perceberá, no entanto, algumas alterações apenas. Segundo palavras do Pe. José Penalva, ... *infelizmente, a gravação 'Gralha Azul', da Chantecler, divulgou uma versão errada, em que as 4^{as} aumentadas foram desfeitas várias vezes, tornando tais passagens, além de falsas, feias e convencionais*. Tal esquecimento foi também encontrado na publicação MEC/FUNARTE da Coleção Cadernos de Folclore, nº 23, trabalho feito por Fernando Corrêa de Azevedo, onde as 4^{as} aumentadas foram corrigidas, não aparecendo sequer uma vez.

Sugestões para uma abordagem dos modos na prática musical

Num universo musical onde não faltam extensos e detalhados trabalhos sobre o tonalismo e o conseqüente atonalismo, indo às mais avançadas técnicas vanguardistas, cremos não poder ser omitido *O modalismo brasileiro*, que tanto inspirou e vem inspirando compositores dos mais representativos, no cenário musical erudito e popular brasileiro.

O contato com as raízes mais genuínas da música popular brasileira deve, a nosso ver - a título de formação e enriquecimento -, fazer parte do universo musical do músico brasileiro, seja ele intérprete, compositor, regente, professor ou pesquisador. A introdução aos modos começará, então, pela compreensão teórica de suas estruturas, ligadas a uma identificação auditiva e seguidas de experiências musicais, que podem acontecer, inicialmente, através:

- a) do tocar, cantar e ouvir melodias modais;
- b) da harmonização de escalas e pequenas estruturas modais, indo às mais complexas;

- c) da criação e arranjo de melodias modais; e
- d) da improvisação com propostas modais definidas ou não.

Para facilitar a compreensão de cada estrutura modal, a harmonização simples com base no modo facilita a entoação e a formação de uma sonoridade padrão para cada uma (ver Anexo - Quadro 5). Isso pode ser feito usando-se do expediente da transposição em diversas alturas. Pode-se ainda solicitar ao aluno que harmonize a escala modalmente, com mais de uma concepção para cada estrutura. Através da prática ele fixará os padrões modais, adquirindo uma identidade auditiva peculiar a cada estrutura.

Presente em todas as metodologias musicais que eclodiram no século XX, começando por Jaques Dalcroze, que a considerava como expressão direta da vida, e passando por Maurice Martenot, Carl Orff, Edgar Willems, George Self, Brian Dennis, Robert Murray Schafer, Hans Joachin Koellreutter e Violeta Gainza, a improvisação vem sendo a técnica mais estudada para desenvolver a auto-expressão, a imaginação e a criatividade, e como forma de fixar a aprendizagem.

Qualquer conteúdo musical pode ser abordado através da improvisação, porém, nesta proposta, o material a ser utilizado será de cunho modal. A proposta para o jogo improvisatório precisa ser bem clara e definida antes do início da atividade. O encaminhamento a seguir presta-se a uma classe de Percepção Musical:

- a) estabelecer sobre que estrutura modal irão improvisar;
- b) cantá-la, antes de começar, em diversas alturas;
- c) definir o tempo aproximado de improvisação para cada participante - pode ser um período, uma frase, ou um número determinado de compassos, a critério do grupo;
- d) definir se o farão com ou sem nome de nota - neste caso, pode-se ainda solicitar que a próxima pessoa a improvisar indique em que grau a anterior parou;
- e) observar ainda se a improvisação será livre ou se haverá uma unidade de desenvolvimento com a precedente, se deverá ocorrer em forma de diálogo, etc.

Outras propostas poderão ter lugar, nessa prática, tais como:

- a) improvisar a duas ou mais vozes, criando polifonias modais;
- b) cada participante elege interiormente a estrutura modal que será objeto da improvisação, e os demais a identificarão, mudando de estrutura a cada integrante do grupo;
- c) criar uma 2ª voz para uma determinada música (v. Anexos - Quadro 6); e
- d) solicitar que realizem substituições nas harmonizações das canções.

A documentação musical

As melodias foram analisadas pela autora (em alguns casos a análise constava nos originais) e copiadas com a utilização do computador, guardadas todas as alturas, compasso e texto conforme a fonte primária de onde foram extraídas. As harmonizações que acompanham as melodias não constavam nos originais, foram realizadas pelo compositor e professor Antonio Emanuel Guerreiro de Faria Jr.¹, a pedido da autora, com o intuito de enriquecer e melhor subsidiar o trabalho. As seguintes observações foram feitas pelo mesmo com relação às músicas constantes da coletânea:

- a) todos os acordes entre parênteses são soluções tonais, incorporadas pela cultura brasileira ao modalismo;
- b) a música *A cabocolinha* (12) está, provavelmente, com as barras de compasso deslocadas;

¹ Professor Antônio Emanuel é compositor, arranjador e professor de Harmonia e Harmonia Superior da Universidade do Rio de Janeiro.

- c) a música *Seu Binidito* (79) tem barra de compasso deslocada e, provavelmente, compasso binário simples;
- d) a música *Ogun-Dê* (103) tem, possivelmente, compasso quaternário simples;
- e) para as músicas *Baiano* (115) e *Sereia cantou no mar* (116), a proposta do harmonizador é que não se harmonize, utilizando-se unicamente um pedal de tônica.

Na coletânea, as melodias não obedecem a uma hierarquia de dificuldade, mas seguem a ordem alfabética da *Bibliografia em que se apoia a documentação musical*.

Quanto à observação feita pelo harmonizador no item "a", consideramos importante esclarecer que, na fase inicial do estudo sobre os modos, deve-se substituir os acordes entre parênteses por acordes que não fujam à diatônica dos modos de cada música para sedimentar melhor as estruturas de cada um e, também, para uma simples experimentação.

Sugestões: na música nº 7, substituir G⁷ por Gm; na nº 8, G/D por Gm; na nº 10, F#⁷ por F#m; na nº 25, B⁷ por Bm; na nº 26, C⁷ por Cm; na nº 27, G⁷ por Gm; na nº 28, A⁷ por Am; na nº 36, D⁷ por Dm; na nº 38, B⁷ por Bm e E⁷ por Em; na nº 42, B⁷ por Bm; na nº 44, B⁷ por G#m; na nº 52, F#⁷ por F#m; na nº 53, F#⁷ por F#m; na nº 54, C⁷ e G⁷ por Cm e Gm, respectivamente; na nº 55, C⁷ e G por Cm e Gm, respectivamente; na nº 56, Eb⁷ por Ebm⁷; na nº 57, E⁷ por Em⁷; na nº 58, B⁷ e F#⁷ por BmeF#m, respectivamente; na nº 59, C⁷ e G⁷ por Cm e Gm, respectivamente; na nº 63, G⁷ e D⁷ por Gm e Dm, respectivamente; na nº 64, A⁷ por Am; na nº 66, D e D/E por B; na nº 68, Eb⁷eBb⁷ por Eb e Bbm, respectivamente; na nº 72, G⁷ por Gm; na nº 76, E⁷ por Em⁷; na nº 77, C⁷ por Cm⁷; na nº 78, F⁷ por F; na nº 79, C⁷ e G⁷ por Cm e Gm, respectivamente; na nº 85, C⁷ e Bm por C e Bm^(b5), respectivamente; na nº 92, G⁷ e C⁷ por Gm e Cm, respectivamente; na nº 94, C⁷ por Cm; na nº 101, C⁷ e E⁷ por C; na nº 104, F por D; na nº 110, D⁷ e D⁷ por Dm; na nº 119, Am por Cm; na nº 121, F⁷ por F; na nº 125, Am por Cm; e, finalmente, na nº 135, A⁷ por Am.

Relação das 136 melodias pelos modos

Nome da Música	Fonte	Altura
1. Modo mixolídio (modo de <i>sol</i>)		
Escalas completas (51 músicas)		
<i>Pedição de sala</i> (1)	Alencar (1983)	em <i>dó</i>
<i>Galo preto</i> (3)	Andrade (1963, p.96)	em <i>lá</i>
<i>Melodia sem nome</i> (4)	Andrade (1963, p.96)	em <i>si</i>
<i>Coro dos marujos</i> (8)	Andrade (1982 v.1, p.294)	em <i>dó</i>
<i>Início de guerra</i> (10)	Andrade (1982 v.2, p.91)	em <i>si</i>
<i>O gigante</i> (17)	Andrade (1982 v.3, p.151)	em <i>mi</i>
<i>Bumba-meu-boi</i> (19)	Andrade (1982 v.3, p.190)	em <i>sol</i>
<i>Olê roseira</i> (20)	Andrade (1984, p.78)	em <i>mi</i>
<i>Chotis</i> (22)	Andrade (1987, p.199)	em <i>dó</i>
<i>Quem vem lá</i> (25)	Araújo (1957, p.155)	em <i>mi</i>
<i>Reza</i> (26)	Araújo (1962, p.349)	em <i>fá</i>
<i>Dotô Alceu</i> (27)	Araújo (1962, p.442)	em <i>dó</i>
<i>Kinjajá</i> (29)	Arquivo folclórico (1946, p.164, nº 170)	em <i>mi b</i>
<i>Praia</i> (33)	Arquivo folclórico (1946, p.324, nº 446)	em <i>ré</i>
<i>Congos</i> (34)	Benjamim (1977, p.21)	em <i>ré</i>
<i>Congos</i> (35)	Benjamim (1977, p.22)	em <i>fá</i>
<i>Entremo neste Salão de alegria</i> (39)	Brandão (1953, p.40)	em <i>mi</i>
<i>Meu canarinho</i> (40)	Brandão (1953, p.40)	em <i>fá</i>
<i>Meu guriabá</i> (41)	Brandão (1953, p.116)	em <i>sol</i>
<i>Graças ao céu</i> (43)	Dantas (1976, p.37)	em <i>lá b</i>
<i>Carro não anda sem boi</i> (46)	Joppert & Silva (1969, p.21)	em <i>dó</i>
<i>Zé do Vale</i> (47)	Lamas (1973, p.241)	em <i>dó</i>
<i>O valente Vilela</i> (48)	Lamas (1973, p.242)	em <i>ré</i>
<i>Quadrão</i> (49)	Lamas (1973, p.254)	em <i>mi</i>
<i>Pai Mateus</i> (51)	Lima (1977, p.11)	em <i>dó</i>
<i>Moda do Terno dos PiriQUITOS</i> (52)	Lima (1962, p.57)	em <i>si</i>
<i>Terno</i> (53)	Lima (1962, p.64)	em <i>si</i>
<i>Toque caído</i> (56)	Lima (1981, p.67)	em <i>lá b</i>
<i>Canoa</i> (57)	Lima (1981, p.177)	em <i>lá</i>
<i>Taieira</i> (62)	Nascimento (1976, p.7)	em <i>lá</i>
<i>Baiano</i> (65)	Peixe (1965, p.157)	em <i>ré</i>
<i>Excelência para ele</i> (67)	Peixe (1968, p.248)	em <i>mi b</i>
<i>Excelência do Cordão</i> (70)	Peixe (1968, p.253)	em <i>ré</i>
<i>Excelência de São Benedito</i> (71)	Peixe (1968, p.260, nº 30)	em <i>fá</i>
<i>Bendito Glória da Virgem</i> (72)	Peixe (1968, p.260, nº 31)	em <i>fá</i>

Nome da Música	Fonte	Altura
<i>Bendito Rosário de Maria</i> (73)	Peixe (1968, p.261)	em <i>mi</i>
<i>Olê-lê-ou</i> (74)	Peixe (1980, p.126)	em <i>mi</i>
<i>Eu estava no jardim da Rosa</i> (75)	Peixe (1980, p.157)	em <i>ré</i>
<i>Guerreiro</i> (77)	Rocha (1984, p.54)	em <i>fá</i>
<i>Ajoelha nossa figurinha</i> (78)	Rocha (1984, p.55)	em <i>dó</i>
<i>Melodia sem nome</i> (85)	Rodrigues (1985, p.31)	em <i>sol</i>
<i>Pulga maldita</i> (89)	Siqueira (1951, p.40)	em <i>sol</i>
<i>Guriatan</i> (93)	Siqueira (1951, p.59)	em <i>fá</i>
<i>Melodia sem nome</i> (94)	Siqueira (1951, p.66)	em <i>fá</i>
<i>Cantiga de ceguinho</i> (96)	Siqueira (1951, p.70)	em <i>fá</i>
<i>Dois pifeiros</i> (97)	Siqueira (1951, p.78)	em <i>fá</i>
<i>Cajueiro</i> (99)	Siqueira (1978, p.184)	em <i>ré</i>
<i>Cantiga de ritual</i> (100)	Siqueira (1978, p.180)	em <i>fá</i>
<i>Bendito São José</i> (102)	Souza (1979 v.1, p.167)	em <i>fá</i>
<i>Ai meu boi!</i> (106)	Souza (1980 v.2, p.175)	em <i>dó</i>
<i>Cantiga de cego</i> (107)	Trigueiros (1977, p.67)	em <i>fá</i>

Escalas incompletas (9 músicas)

<i>Serandina</i> (109)	Alvarenga (1950, p.172)	em <i>sol b</i>
<i>Bendito</i> (112)	Cadernos (1976, p.25)	em <i>dó</i>
<i>Lampeão</i> (113)	Monte (s.d., p.31)	em <i>sol</i>
<i>Baiano</i> (115)	Peixe (1965, p.157)	em <i>ré</i>
<i>Sereia cantou no mar</i> (116)	Rocha (1977, p.75)	em <i>fá</i>
<i>A onça e os compadres</i> (118)	Siqueira (1951, p.57)	em <i>fá</i>
<i>Cantiga de desafio</i> (119)	Siqueira (1951, p.67)	em <i>fá</i>
<i>Desafio</i> (120)	Siqueira (1951, p.67)	em <i>dó</i>
<i>Tema de pifeiros</i> (121)	Siqueira (1951, p.79)	em <i>dó</i>

2. Modo eólio (modo de *lá*)

Escalas completas (29 músicas)

<i>Recrutas cearenses</i> (5)	Andrade (1972, p.106)	em <i>lá</i>
<i>Eu vou; você não vai</i> (6)	Andrade (1972, p.119)	em <i>ré</i>
<i>Primeira barcarola</i> (7)	Andrade (1982 v.1, p.202)	em <i>dó</i>
<i>Romance da Rosalina</i> (13)	Andrade (1982 v.3, p.88)	em <i>si b</i>

Altura	Nome da Música	Fonte	Altura
em <i>mi</i>	<i>neira despedida</i> (15)	Andrade (1982 v.3, p.108)	em <i>dó</i>
em <i>mi</i>	<i>ral do Boi Canário</i> (18)	Andrade (1982 v.3, p. 170)	em <i>dó</i>
em <i>ré</i>	<i>oi!</i> (21)	Andrade (1982, p.74)	em <i>mi</i>
em <i>fá</i>	<i>ça do bate coxa</i> (23)	Araújo (1957, p.136)	em <i>si</i>
em <i>dó</i>	<i>o gosto de Portuguesa</i> (28)	Arquivo folclórico 1946, p.32, nº 26)	em <i>ré</i>
em <i>sol</i>	<i>ito</i> (30)	Arquivo Folclórico (1946, p. 168, nº 178)	em <i>sol</i>
em <i>sol</i>	<i>lodia sem nome</i> (36)	Borba Filho (1951, p.16)	em <i>ré</i>
em <i>fá</i>	<i>vanta-te boi</i> (38)	Borba Filho (1966, p.173. nº 51)	em <i>mi</i>
em <i>fá</i>	<i>ninha verde</i> (42)	Brasil Açucareiro (s.d., p.76)	em <i>mi</i>
em <i>fá</i>	<i>da mineira</i> (45)	Gallet (1934, p.71)	em <i>ré</i>
em <i>fá</i>	<i>mance</i> (54)	Lima (1971, p.26)	em <i>dó</i>
em <i>ré</i>	<i>mance</i> (55)	Lima (1971, p.32)	em <i>dó</i>
em <i>fá</i>	<i>ma de bambelô</i> (58)	Melo (1977, p.75)	em <i>si</i>
em <i>fá</i>	<i>nachadinha</i> (59)	Melo (1981, p.292)	em <i>dó</i>
em <i>dó</i>	<i>i bumbá</i> (60)	Menezes (1972, p.44)	em <i>ré</i>
em <i>fá</i>	<i>umba-meu-boi</i> (63)	Oliveira (1977, p.57)	em <i>sol</i>
	<i>beira da praia</i> (64)	Pedreira (1978, p.59)	em <i>ré</i>
	<i>anção do trabalho</i> (76)	Pimentel (1978, p.67)	em <i>lá</i>
	<i>u Binidito</i> (79)	Rocha (1984, p.106)	em <i>dó</i>
	<i>u Neco</i> (80)	Rocha (1984, p.164)	em <i>lá</i>
	<i>elodia sem nome</i> (86)	Rodrigues (1983, p.41)	em <i>lá</i>
	<i>iga adeus</i> (92)	Silva (1976, nº 2)	em <i>dó</i>
	<i>andaia</i> (90)	Siqueira (1951, p.55)	em <i>sol</i>
	<i>gun-De</i> (103)	Souza (1979 v.1, p.203)	em <i>dó</i>
	<i>umba-meu-boi</i> (108)	Vieira Filho (1977, p.62)	em <i>lá</i>
	Escalas incompletas (2 músicas)		
	<i>Louvação de Ogun</i> (110)	Alvarenga (1950, p.218)	em <i>sol</i>
	<i>Brinquedo de roda</i> (114)	Monte (s.d., p.37)	em <i>mi</i>
	3. Modo lídio (modo de <i>fá</i>)		
	Escalas completas (5 músicas)		
	<i>Canto dos Mouros</i> (44)	Dantas (1976, p.39)	em <i>mi</i>
	<i>Excelência da despedida</i> (66)	Peixe (1968, p. 254)	em <i>lá</i>
	<i>Pião</i> (87)	Rodrigues (1979, p.148)	em <i>mi b</i>

Nome da Música	Fonte	Altura
----------------	-------	--------

<i>Cantiga de cego</i> (95)	Siqueira (1951, p.70)	em <i>sol</i>
<i>Indererê</i> (104)	Souza (1980 v.2, p.15)	em <i>dó</i>

Escalas incompletas (5 músicas)

<i>Cantiga de cego</i> (122)	Siqueira (1951, p.89)	em <i>dó</i>
<i>No copião, no copião</i> (123)	Siqueira (1978, p.155)	em <i>fá</i>
<i>Tema sem nome</i> (124)	Siqueira (1978, p.182)	em <i>dó</i>
<i>Bendito nº 7</i> (125)	Cadernos (1976, p.16)	em <i>fá</i>
<i>Baiano</i> (126)	Peixe (1965, p.156)	em <i>ré</i>

4. Modo jônio (modo de *dó*)

Escalas completas (11 músicas)

<i>Aruanda</i> (9)	Trigueiros & Benjamin (1978, p.39)	em <i>ré</i>
<i>Baiano de Imburana</i> (14)	Andrade (1982 v.3, p.105)	em <i>ré</i>
<i>Cobra</i> (16)	Andrade (1982 v.3, p.130)	em <i>sol</i>
<i>Ogum de lê</i> (24)	Araújo (1957, p.149)	em <i>lá</i>
<i>Marinheiro</i> (31)	Arquivo Folclórico (1946, p.202, nº 241)	em <i>sol</i>
<i>Santa Iria</i> (50)	Lima (1977, p.11)	em <i>fá</i>
<i>Excelência do Padre Cícero</i> (68)	Peixe (1968, p.257)	em <i>mi b</i>
<i>O sol incrisou</i> (69)	Peixe (1968, p.247)	em <i>sol</i>
<i>Melodia sem nome</i> (84)	Rodrigues (1983, p.19)	em <i>dó</i>
<i>Reisado</i> (101)	Souza (1979 v.1, p.43)	em <i>dó</i>
<i>Ai Maria</i> (105)	Souza (1979 v.2, p.34)	em <i>fá</i>

5. Modo dórico (modo de *ré*)

Escalas completas (12 músicas)

<i>Gigante</i> (2)	Alvarenga (1950, p.46)	em <i>dó</i>
<i>O bode</i> (11)	Andrade (1982 v.3, p.78)	em <i>sol</i>

Nome da Música	Fonte	Altura
A cabocolinha (12)	Andrade (1982 v.3, p.79)	em fá
Orá Jambá (32)	Arquivo folclórico (1946, p.209, nº 255)	em mi
Barra a rua negô (37)	Borba Filho (1966, p.173, nº 50)	em ré
Serrinha (61)	Monte (s.d., p.24)	em ré
Melodia sem nome (81)	Rodrigues (1983, p.13)	em ré
Melodia sem nome (82)	Rodrigues (1983, p.14)	em ré
Melodia sem nome (83)	Rodrigues (1983, p.14)	em ré
Patinha (91)	Silva (1976, nº 1)	em mi
Eu não vim (88)	Silva (1976, nº 3)	em lá
Melodia sem nome (98)	Siqueira (1956, p.18)	em lá

Escalas incompletas (2 músicas)

Zé do Vale (111)	Andrade (1987, p.141)	em sol
Macacaria (117)	Siqueira (1951, p.56)	em dó

6. Melodias baseadas na escala pentatônica (6 músicas)

Anilekê (127)	Alvarenga (1946, p.400)	em si pentatônico (menor)
Incelências (128)	Araújo (1977, p.130)	em dó pentatônico (Maior)
Airá (Xangô) (129)	Loddy (1975)	em fá pentatônico (Maior)
Oxumaré lê lê (130)	Loddy (1975)	em mi b pentatônico (Maior)
Cânticos de Yemanjá (131)	Ramos (1935, p.150)	em dó pentatônico (Maior)
Cântico de Yemanjá (132)	Ramos (1935, p.150)	em dó pentatônico (Maior)

7. Melodias baseadas na escala hexacordal (2 músicas)

Toada de Nãã (133)	Arquivo folclórico (1946, p.378, nº 544)	em sol
Melodia sem nome (134)	Ferreira (1973, p.38)	em mi

Nome da Música	Fonte	Altura
----------------	-------	--------

8. Melodias com base na escala mista (2 músicas)

<i>Correnteza</i> (135)	Silva (1976, nº 4)	em ré
<i>Bendito para pedir chuva</i> (136)	Souza (1979 v.1, p.161)	em fá

3

Coletânea

1. Melodias modais baseadas nas escalas completas

1. Pedição de sala

Alencar (1983)

Dó Mixolídio

Bo - a noi - te quer - reiro eu che - quei - a - vis -
 Gm C/E F C C

tei Si - nhô e Si - nhô - ra Bo - a noi - te quer -
 Am Bb F C Gm

-reiro eu che - quei a - vis - tei Si - nhô e Si - nhô - ra
 C/E F C C Am Bb F C

oi o lâ ou o lá oi o lâ a o quer -
 Gm C/E F C C

-reiro tá che - gam - do na he - ra.
 Am Bb Gm C

2. Gigante

Alvarenga (1950-p. 46)

Dó Dórico

A - ri - ti - ra - te gi - gan - queo ca - so tá pi - ri -
 Cm F7 Cm Cm Ab

go - so quem sea - rri - ti - rou a - man - te Faiz a -
 Eb Ab7 Gm F

- pão de ge - ne - ro - so quem sea - rri - ti - rou a -
 Cm F Cm Ab

- man - te Faiz a - pão de ge - ne - ro - so
 Eb F7 Cm

3. Galo prêto

Andrade (1963-p. 96-XXXIV)

Lá Mixolídio

Ga-lo Pre-to ru-ma-nis-co Num cam-ta mo meu te-rrê-ro vai cam-
 A⁷ D⁷ Bm F#m

-tá no pé di Cris-to qua-no For-mo seu ma-dê-ro Vai cam-
 F#m⁷ B⁷ D A

-tá no pé di Cris-to qua-no For-mo seu ma-dê-ro
 F#m B⁷ D/E A

4. Melodia sem nome

Andrade (1963-p.96-XXXV)

Si Mixolídio

Ai meu Deus vô sal-vá a mi-nha ca-sa pur ri-ba do dois de
 E B B⁷ E E

Com-go ea c'ro - a do Sa-lo-mão.
 G#m E B

5. Recrutados cearenses

Andrade (1972-p.106)

Lá Eólio

Mi - a ri-un' Meuca- pote e meu bor-na-lo mi-a bai-o-ne-ta e mia

Am F Am Dm⁷ F⁶ B₇(b5)

gra-na-dê(a)

Am_c Dm⁶ Am

Detailed description: The musical score is written on two staves. The first staff contains the main melody with lyrics. The second staff contains a continuation of the melody with lyrics. Chords are indicated below the notes. The key signature is one flat (F major/D minor).

6. Eu vou; você não vai

Andrade (1972-p. 119)

Ré Eólio

EU vou Vo-cê não vai Oh meu - lé Be-la mam - dô me cha-ma oh meu-

Dm B^b F Gm

-lé E-ta Lá quea-go-ra mes-mo me lem - brei do Chico Am-tô-nio es-pin-

Dm F Gm

-gar-da tem co-romba E é da - ma-da prá ti-rá oh meu - lé. Eu vou

F Gm Dm

Detailed description: The musical score is written on three staves. The first staff contains the main melody with lyrics. The second staff contains a continuation of the melody with lyrics. The third staff contains the final part of the melody with lyrics. Chords are indicated below the notes. The key signature is two flats (B-flat major/D-flat minor).

7. Primeira barcarola

Andrade (1982-V.1- p.202)

Dó Eólio

Mã - ru - é tu mão t'im - bar - quis qu'eu ti que - ru sus - tem -
 Cm Eb Fm
 - tá - a tí ru léu léu léu qu'eu ti que - ru sus - tem -
 Cm Cm Dm7(b5) (G7)
 tá a
 Cm

8. Coro dos marujos

Andrade (1982-V.1- p.294)

Dó Mixolídio

C7 Gm C7 Gm C7
 F C/E (G/D) C F C/E (G/D) C

9. Aruanda

Trigueiros e Benjamin (1978-p.39)

Ré Jônio

A - ru - an - da lê lê - ô a - ru - an - da lá lá - ô A - ru - lá A - ru -
 Bm7 Em7 A7 D D
 - an - da que tá na ten - da na ten - da A - ru - an - da tá no mun - do no mun - do no
 G G6 Em7 A A/G F#m7
 mun - do de tá rá rá rá
 G6 D

10. Início de guerra

Andrade (1982-V. 2-p. 91)

Si Mixolídio

Quam-do deu as seis ho-ra da tar-de. Quea fur - ta - le - zaa - ti -
 B E⁶ Em⁶ B B E⁶ Em⁶

-rô Foi o Du-que de Ca - xi - a Que da ba - ta - ra che -
 B B⁷ A E B (F#⁷/₄) (F#⁷)

-rô
 B

11. O bode

Andrade (1982-V. 3-p. 78)

Sol Dórico

Ma-mãe tra - í - ra Pa - pai Ja - cum - dá Ma - teu ó i - o
 B^b C Gm Gm

Bo - de queo bo - de te dá
 Dm C Gm

12. A cabocolinha

Andrade (1982-V. 3-p. 79)

Fá Dórico

Musical score for "A cabocolinha" in F major (Fá Dórico). The score consists of two staves of music with lyrics and chords. The first staff contains the first two phrases, and the second staff contains the next two phrases. Chords are written below the notes.

Lyrics: Ca-bu-cu-li-nha dan-ça mui-to bem! Ca-bu-cu-li-nha Dan-ça mui-to bem! Por is-so me cha-mam mi-mi-na meubem! (por)

Chords: A, Fm⁷, Bb, Cm⁷, Fm, A, Fm⁷, Bb, Cm, Fm, Ab, Bb, Fm

13. Romance da Rosalina

Andrade (1982-V. 3-p. 88)

Sib Eólio

Musical score for "Romance da Rosalina" in B-flat major (Sib Eólio). The score consists of three staves of music with lyrics and chords. The first staff contains the first phrase, the second staff contains the second phrase, and the third staff contains the third phrase. Chords are written below the notes.

Lyrics: ôh de ca-sa! ôh de fora! Nêgo vá vê quem tá aí! ôh de casa ôh de fora! Nêgo vá vê quem tá aí! Seu do-tô e' Rosa-lina que vem hoje pur a-qui.

Chords: Bbm⁷, Ebm⁷, Gb, Fm⁷, Bbm⁷, Bbm⁷, Ab, Fm⁷, Gb, Bbm, Ab, Fm⁷, Bbm⁷

14. Baiano da imburana

Andrade (1982-V. 3-p. 105)

Ré Jônio

Musical score for 'Baiano da imburana' in 3/4 time, key of D major. The score consists of three staves of music. The first staff has a key signature change from one sharp to two sharps. The second and third staves include first and second endings. Chords are indicated below the notes.

Chords: D, D, G^{7M}, G^{7M}, D, D, D, A, G, D, D, A⁷, Bm, A⁷, D, D.

15. Primeira despedida

Andrade (1982-V. 3-p. 108)

Dó Eólio

Musical score for 'Primeira despedida' in 3/4 time, key of D minor. The score consists of three staves of music. A triplet of eighth notes is marked at the beginning of the first staff. The lyrics are written below the notes.

Lyrics: Es-ta ca-sa é bu - ni-ta Pur dem-tro pur fó-ra não pur den-tro tra-vo-s e Ro-sas pur fo-ra man-je-ri - cãol Pur den-tro tra-vo-s e ro-sas pur fo-ra man-je-ri - cãol

Chords: Bb⁷, Eb, Cm, Ab, Cm, Bb, Ab, Cm, Cm, Gm, Fm, Cm.

16. Cobra

Andrade (1982-V. 3-p. 130)

Sol Jônio

Eu fui a ca-sa de meu cum - pa-dre num ga - nhei ni um vin - têm

1.
 -tém! O lhea co-bra te morde e-la vai vem! O lhea co-bra te

2.
 morde e-la vai vem!

Chords: C, G, D7, G, G, C, G, C, Bm, Bm, G, C, G

17. O gigante

Andrade (1982-V. 3-p. 151)

Mi Mixolídio

Gi - ga - ti prá on - de va - i Gi - gan - ti prá on - de

1.
 vem? Po bri-zi-nho de Gi - gan-ti num fa zi mal a nia - guém

2.
 vem?

Chords: A7, E7, A, E7, D, A, A, E, A, E

18. Curral do "Boi canário"

Andrade (1982-V. 3-p. 170)

Dó Eólio

Musical notation for "Curral do 'Boi canário'". The piece is in 3/4 time and Dorian mode. The melody is written on a single staff. The chord progression is as follows:

Chord progression: Gm⁷ Cm Gm⁷ Cm Cm/B^b Ab⁷M Ab⁶ Eb

Chord progression (continued): Cm⁷ Ab fm⁷ Gm⁷ Cm

19. Bumba-meu-boi

Andrade (1982-V. 3-p. 190)

Sol Mixolídio

Musical notation for "Bumba-meu-boi". The piece is in 2/4 time and Mixolydian mode. The melody is written on a single staff. The lyrics are: "De boa noite Pai Francisco Nêgo véio cur-fi-a-de Bumba-de bas-sô-ra branca Bar-ni-ga de ma-la vé-ia". The chord progression is as follows:

Chord progression: G⁷ C Am B⁷

Chord progression (continued): E⁷ Am⁷ C G

(D)

20. Olê, roseira!

Andrade (1984-p. 78)

Mi Mixolídio

Musical notation for 'Olê, roseira!' in Mi Mixolídio. The score consists of two staves. The first staff contains the melody with lyrics: 'O - lê ro - sê - ra mur - chas se a Ro sa meu ga -'. The second staff continues the melody with lyrics: '- li - nho de - cam - pi - na qui can - tô in Pa - ra - í ba!'. Chords are indicated above the notes: E7, D7, A7, E, and E7/B. There are also triplets and a fermata.

21. Eh, boi!

Andrade (1987-p. 74)

Mi Eólio

Musical notation for 'Eh, boi!' in Mi Eólio. The score consists of three staves. The first staff contains the melody with lyrics: 'Uô mia - bo - ra des - sa ter - ra - Si - gun - da fê - ra qui vem - Queim'. The second staff continues with lyrics: 'na mi cu - nhé - ci cho - r'ôh boi Quan - tu mais quem ei qué beim Eh!'. The third staff concludes with lyrics: 'boi! boi! boi! déu boi! Eh boi! boi! - dá'. Chords are indicated below the notes: Em, C, Em, D, Am, Em, Bm, Am, Em, G, D, C, Bm, Em.

22. Chótis

Andrade (1987-p. 199)

Dó Mixolídio

Musical notation for 'Chótis' in Dó Mixolídio. The score consists of three staves. The first staff contains the melody with lyrics: 'Mi - nha be - le - za - Mi - nha be - le - za a - ma - nhã dan - çar um'. The second staff continues with lyrics: 'cho - tis no sa - lão da ba - ro - ne - za Mi - nha be - le - za - be - le - za'. The third staff concludes with lyrics: 'mi - nha a - ma - nhã dan - çar um cho - tis no sa - lão da ca - ma - ri - nha'. Chords are indicated below the notes: C7, F, C, F7, C, C7, F, F, F/G, C.

23. Dança do bate côcha

Araújo (1957-p. 136)

Si Eólio

São ho-ras de eu vi-rá ne-gro êh! boi Mi-
 A⁷ 3 Bm G Bm
 -nha gen-te ve-nha ve- com meu ma-no va-di- á êh!
 A⁷ Bm F#m Bm 3 G
 boi, são ho-ras de eu vi-rá ne-gro tan-to faz da-qui prá
 Bm F#m⁷ Bm A
 li co-mo da-li prá-co-lá êh! boi são
 Bm F#m Bm Bm G
 ho-ras de eu vi-rá ne-gro
 F#m Bm

24. Ogum de lê

Araújo (1957-p. 149)

Lá Jônio

O gum de lê tá ra tá tá O gum de
 A Bm⁷
 O gum de lê tá ra tá tá O gum
 E⁷ A

25. Quem vem lá

Araújo (1957-p. 153)

Mi Mixolídio

Quem vem lá é boi-a - dê-ro quem vem lá boi-a-dê-roeu
 E⁷ D E⁷ (B⁷) A/B

sô Quem vem lá é bo-ia - dê-ro quem vem lá bo-ia-dê-roeu sô
 E E⁷ D E (B⁷) E

26. Reza

Araújo (1962-p. 349)

Fá Mixolídio

Nos Do-min-gos e di-a san-to que as i-gre-ja tão cha-
 B \flat Dm B \flat 6 F Cm

-ma-no que - nós no nos-so ba - tu-que e tu é que Je-sus
 Gm Cm B \flat Cm B \flat

cra - ma que - nós no nos-so ba - tu-que e tu é que Je-sus
 F F⁷ Gm Cm Gm C⁷

cra - ma E tu é que Je - sus cra - ma e -
 F B \flat F (C⁷) F

tu e que deu a mor - te tan - ta mor - te ar - re - pen -
 Cm Gm Cm

ti-na tan - to cas-ti-go que vol - ta tan - ta sor-te ar-re-pen -
 Bb Cm Bb F F⁷

-ti-na tan - to cas-ti-go que vol - ta
 Gm Cm Gm (C⁷) F

27. Dotô Alceu

Araújo (1962-p. 442)

Dó Mixolídio

Do-tô Al- ceu si-nhô é o sa - iô pa-re-ce a luz - do sol
 C C⁷ F F

- qua-no vem cla-ri - a-no
 C (G⁷) C

28. Não gosto de portuguesa

Arquivo folclórico (1946-p. 32-nº 26)

Ré Eólio

Não gas-to de por-tu- gue-sa Por- que não sou ain- ga-u Por-tu
 Dm⁷ Gm Em^{7(b5)} Dm

que-s' é na co- si-nha Ba-ta- ti-nha ba-ca- Ihau
 Dm⁷ (A⁷) Em (b5) Dm

29. Kinjajá

Arquivo folclórico (1946-p. 164-nº 170)

Mib Mixolídio

Musical notation for 'Kinjajá' in Mib Mixolídio. The piece consists of two staves of music. The first staff has a melody line with lyrics 'Kin-ja-já - Kin-ja-já è ni co cu rè tia bon gi rè -' and chords Eb, Bbm, Eb, Ab, Fm7. The second staff has a melody line with lyrics 'Kin-ja-já - kin-ja-já- è ni co cu rè tia bon gi rè -' and chords Ab, Gm7, Ab, Ab/Bb, Eb.

30. Capito

Arquivo folclórico (1946-p. 168-nº 178)

Sol Eólio

Musical notation for 'Capito' in Sol Eólio. The piece consists of three staves of music. The first staff has a melody line with lyrics 'Sai-te da-qui ô ca - pi-to ca-pi-to Dei-xa in-fi-ni-to pas-sa' and chords Gm, Gm/F, Eb. The second staff has a melody line with lyrics 'já Sai - te da - qui ô ca - pi - to ca - pi - to' and chords Bb, Eb, Bb. The third staff has a melody line with lyrics 'Dei-xa in fi ni to pas-sa já' and chords Cm7, Gm.

31. Marinheiro

Arquivo folclórico (1946-p. 168-nº 178)

Sol Jônio

Ma-ri-nhei - - ra a-guen-ta o le - ne não dei-xa
Em C Am Bm C

bar-co vi-rar Não dei-xa bar-co vi-rar
G Am7 C G Am

não dei-xa
C G

32. Orá jambá

Arquivo folclórico (1946-p. 202-nº 255)

Mi Dórico

O ra Jam bá que Jam bá a - qui ma tu rê O rá Jam-
Am6 Em Am

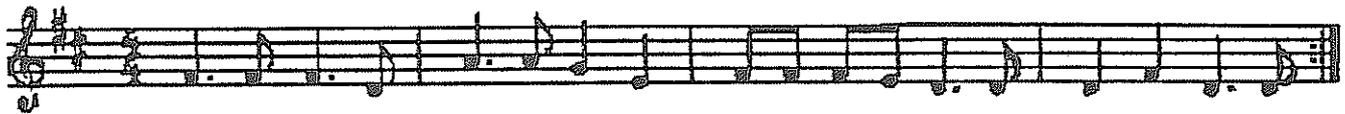
bá que Jam bá a qui ma tu rê O ra Jam bá que Jam bá a qui ma tu
G Em Em

rê O rá Jam bá que Jam bá a qui ma tu rê
Am G Em

33. Praiá

Arquivo folclórico (1946-p. 324-nº446)

Ré Mixolídio



Iá va ei' a ha va ei a ha va ei a ei a Iá Iá Iá va
 D Bm D/F# Em/G D Bm G7M D

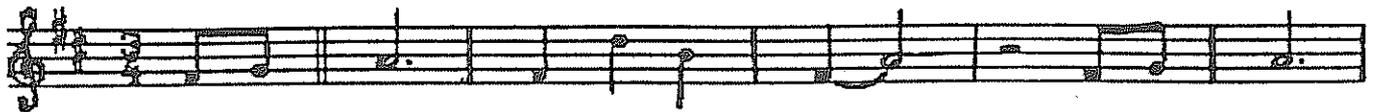


a ha va u a ha va u ga va Iá va ei a Iá ma Iá va
 C D Am D Am Bm7 G7M D

34. Congos

Benjamin (1977-p. 21)

Ré Mixolídio



Nos-so Reis quan-dus in-crou — Nos-so Reis
 D Bm D G7M D



quan-dus in-crou — ô ti-lan-g'o-ti-lan-g'o-ti-lan-guê
 Bm F#m C G D Am



ô ti-lan-guê — já sea-ca-bou —
 D G D

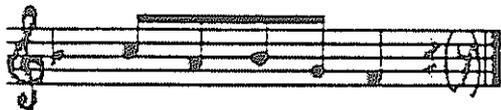
35. Congos

Benjamin (1977-p. 22)

Fá Mixolídio



Ma-né Jo-sé pre-tin de Gui-né ô ti lan g'ô ti
 F Bb F Cm Bb



Ian g'ô nos-so Rei
 F Eb F

36. Melodia sem nome

Borba Filho (1951-p. 16)

Ré Eólio

Musical score for "Melodia sem nome" in Ré Eólio. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. It features a melody with a first ending (1.) and a second ending (2.). Chords are indicated below the staff: Dm, F, Bb, Am⁷, Dm, and (D⁷). The second staff has a bass clef and continues the melody. Chords are indicated below: Bb, F, Gm⁷, and Dm. A handwritten "Fim" with a circled "A" is written above the final note of the second staff.

37. Barra a rua negô

Borba Filho (1966-p. 173- nº 50)

Ré Dórico

Musical score for "Barra a rua negô" in Ré Dórico. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. It features a melody with a first ending (1.) and a second ending (2.). Chords are indicated below the staff: Dm, F, C, and Dm. The second staff has a bass clef and continues the melody. Chords are indicated below: G⁷ and Dm.

38. Levanta-te boi

Borba Filho (1966-p. 173-nº 51)

Mi Eólio

Musical score for "Levanta-te boi" in Mi Eólio. The score consists of three staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. It features a melody with a first ending (1.) and a second ending (2.). Chords are indicated below the staff: C, F, Am⁶, and Em. The second staff has a bass clef and continues the melody. Chords are indicated below: (B⁷), F, Am⁶, Em, (E⁷), Am, and F. The third staff has a treble clef and continues the melody. Chords are indicated below: Am⁶, C, Am, F, Am⁶, (B⁷), and Em.

39. Entremo neste salão de alegria

Brandão (1953-p.40)

Mi Mixolídio

En-tremo en-tremo nes-te sa-lão da a-le-gri-a
A E Bm⁷ E

- ó que be-le-za che-ga tá a-lu-mi-nhando) - en-tremo en-
C#m A A/B E A

nhando) vou cum-pri-men-tan-da meus-si-nho-res e si-
E Bm⁷ E⁷ Bm

- nho-ras Vou che-gan-do a-go-ra Je-sus vai me a-com-panhando)
E^{fim.} C#m A A/B E

- En-tremo em-
A

40. Meu canarinho

Brandão (1953-p.62)

Fá Mixolídio

Meu ca-na-rinho que tá pre-so na gai-o-la toda om-ze
F F Bb Dm⁷ F⁷

ha-ra e-le co-me-ça can-tá
Bb Bb/c F

41. Meu guriabá

Brandão (1953-p.116)

Sol Mixolídio

Meu Gu - ri-a-bá - sai-a cá prá fo(a) Meu gu - ri-a-bá - sai-a
 Dm⁷ G C Dm

cá prá fo(a) E ve - nha dan - sá - ao som da vi - ola E ve -
 G C⁷M Am Em

- nha dan - sá - ao som da vi - ola E ve - nha dan - sá - ao som
 C⁷M Am Em C C/D

da vi-ola Meu Gu...
 G

42. Caninha verde

Brasil açucareiro (s.d.-p. 76)

Mi Eólio

Mor-ti-nho de fo-me Se-qui-nho de se-de só me sus-ten
 C G Bm⁷ Am⁷ C

-ta-va De ca-ni-nha ver-de
 G (B⁷) Em

43. Graças ao céu

Dantas (1976-p. 37)

Lá b Mixolídio

1. 2.

Graças ao céu de to - do meu co-ra - ção - ção Im-da

Ab Db Eb Ab Fm

om-tem esta-va pre-so ho-je bai-lo no sa - lão Im-da

Gb Bbm⁷ Db Ab

om-tem esta-va preso ho je bai-lo mo sa - lão

Gb Db Db/Eb Ab

44. Canto dos mouros

Dantas (1976-p. 39)

Mi Lídio

Vie-mos nós - de Ho - lan-da Sem pre a re-mo mão a

F# (B7) E E F# (B7)

ve-la Na-ve- gan-do com - tan-ta li-da a- tá

C#m G#m C#m G#m

- che-ga - mos em ter-ra

(B7) F# E

45. Toada mineira

Gallet (1934-p. 71)

Ré Eólio

Sa - í - no meu ca - va - lo - meu ca - va - lo é mar - cha -
 Dm F C7
 - dor. meu ca - va - lo é mar - cha - dor mi - nha mu - la ba - te o
 Dm F C7
 pé Pas - sei na pon - te de a - ra - me - a - pon - te ba - lan - ce
 Dm Gm C7
 - ou pa - ci - en - cia mi - nha do - na fi - ca prá quan - do eu vol -
 F Gm Dm Gm
 - tar
 Dm

46. Carro não anda sem boi

Joppert e Silva (1969-p. 21)

Dó Mixolídio

Car - ro não an - do sem boi, Nem tra - ba - lha sem be -
 C Gm7 F
 - bê quan - do ar - ro - cha a ro - da gran - de faz a pe - que - ma ge - mé
 Am C/E F F/G C

47. Zé do vale

Lamas (1973-p.241)

Dó Mixolídio

Sa - nhor - pre - si - den - te se di - nhei - no va - le se - nhor - Pre - si -
 C Gm⁷ C
 - den - te se di - nhei - no va - le to - me lá dez con - to sol - te o Zé do
 Gm⁷ C Am
 Va - le to - me lá dez con - to sol - te o Zé do Va - le
 Am/G F⁷M C

48. O valente Vilela

Lamas (1973-p.242)

Ré Mixolídio

Rebeca *Canto*
 Ho - mé pes - te a ten - ção - Eu a - go
 3 D⁷
 - ra vou con - tá Um ho - mé tão va - len - te Que mo - ra va num lu - ga
 D⁷
 A té o pro - pe gun - der - no Fe - di - u do o pe - gá
 D⁷

49. Quadrão

Lamas (1973-p.254)

Mi Mixolídio

A-de-ral-do eu vou na fren-te can-tan-do con-ve-ni-
 -en-te vou tra-du-zin-do o re-pen-te que al-guém dê a-tem-
 -pão Eu es-tou de prom-ti-dão - jun-to com meu com-pa-
 -nhei-ro Fa-zen-do ver-so lí-gei-ro Eu oi-go ver-so em qua-
 -drao Eu che-guei mes-se lu-ga-ri -
 Mas a-qui não é meus la-ri-ou-tras ter-ra ou-tras
 ma-ri-ou-tro céu e ou-tro ser-tão Vou fa-
 -lar de prom-ti-dão Não é uma cam-car bem di-to-po-rém
 meu ver-so é bo-ni-to em qua-dra do qua-dro qua-drao

E7 E7 A
 A7 E7 E7 A/B
 E E7 E7 A7
 A7 E7 Bm7 A
 E D D D
 A7 E E
 E A A A E7
 E7 E7 A A A
 Bm7 D A/B E

50. Santa Iria

Lima (1977-p. 11)

Fá Jônio

Mi-nhas pas-to-ri- - nhas que pas-to-ram ga - do Mi-nhas pas-to-ri-
 F Dm7 Am Bb F Dm7

- nhas que pas-to-ram ga - do que i-gre-ja é a que - la quês-tão li for-ma-
 Am7 Bb7 Dm7 C

- da que i-gre-ja é a que - la quês-tão li for-ma - da
 Bb C Bb F

51. Pai Mateus

Lima (1977-p. 11)

Dó Mixolídio

Ai zum zum va-lha-me Deus Ne-gro da sor-te só é o pai Ma-
 1. C 2. Gm Bb

- teus Ai zum - teus pai Ma - teus Ne-gro da - ma-do Eu sou ca-
 C C fim Gm C Bb

- sa-do te-nho meus cu - nha-dos, Ai zum
 Gm C

52. Moda do terno dos piriquitos

Lima (1977-p. 57)

Si Mixolídio

Vo - cé Ma - ri - a é Gló - ria ai ta - do nói sar - va - i ai
 B B7 E E

Vir - gem San - tís - si - ma me - la a cre - di - tai, ai
 A C#m7 (F#7) B

em Be - lem nas - ci - do o bem - di - to se - jai o
 B B7 E E7

se - nhor S. Be - ne - dito e - le é o nos - so pai.
 C#m A (F#7) B

53. Terno

Lima (1962-p. 64)

Si Mixolídio

É o ri - o tão tu - ni - to é o ri - o Pa - ra - í - ba, a -
 B7 E C#m7 F#m7 B B

don - de foi a - cha - da Si - nho ra A - pa - re - ci - da.
 B7 E C#m7 (F#7) B B

54. Romance

Lima (1971-p. 26)

Dó Eólio

E - ram três fi - lhas de um rei To - das três e - ram bo -
 Cm Ab Cm (C7)

ni - tas, A mais velha de to - das E - re - de - gal - da se cha - ma - va
 Fm Bm7 (b5) Cm Fm (G7) Cm

55. Romance

Lima (1971-p. 32)

Dó Eólio

Bom di - a pa - pai ma - mãe Boa di - a lhas ve - nho dar Ma -
 Ab7M Cm Fm7 Cm (C7)

- tei o pa - vão do mes - tre é fa - vor o se - nhor pa - gar
 Fm7 (G) Cm Bb Gm7 Cm

56. Toque caído

Lima (1981-p. 67)

Lá b Mixolídio

São Be - ne - di - to é San - to pre - to São Be - me - di - to é San - to
 Gb Ab7 Ebm

pre - to San - to de gran - de va - lô - San - to de gran - de va -
 Ab Db Cm Db/Eb

lé - - - - - 0 lé - 0 lé - 0
 Ab Ebm Ab7

lé to - do mun - do - vai à gló - ria to - do mun - do - vai à gló - ria
 Db7 Db7 Ab7 (Eb7) Ab

Ab - - -

57. Canoa

Lima (1981-p. 177)

Lá Mixolídio

Musical score for '57. Canoa' in Lá Mixolídio mode. The score consists of four staves of music with lyrics and guitar chords. The first staff shows the melody with lyrics: "Ai vô anim-bo-ra vô mim-bo-ra". The second staff continues the melody with lyrics: "que-ro cha-ga bẽm ce-di-nho mo-ra-na ai lá mo-re-". The third staff shows the continuation of the melody with lyrics: "-na". The fourth staff shows the continuation of the melody with lyrics: "-na".

Lyrics: Ai vô anim-bo-ra vô mim-bo-ra que-ro cha-ga bẽm ce-di-nho mo-ra-na ai lá mo-re-
-na
-na

Chords: A, G, A, A7, A7, D, D, Em, D, A7, (E7), A

58. Tema de bambelô

Melo (1977-p. 75)

Si Eólio

Musical score for '58. Tema de bambelô' in Si Eólio mode. The score consists of five staves of music with lyrics and guitar chords. The first staff shows the melody with lyrics: "Pon-ta de ma-ta tem ja-ca tem ca-ju-í tem man-guei-". The second staff continues the melody with lyrics: "-ra vô to-má ba-nho em Go-ia -na e tí-rá res-sa-ca em Bar-rei-". The third staff continues the melody with lyrics: "-ra. Pon-ta de ma-ta tem ja-ca tem ca-ju-í, tem man-guei-". The fourth staff continues the melody with lyrics: "-ra va-mo to-má uia Pi-tú -prá tí-rá res-sa-ca em Bar-rei-". The fifth staff shows the continuation of the melody with lyrics: "-na".

Lyrics: Pon-ta de ma-ta tem ja-ca tem ca-ju-í tem man-guei-
-ra vô to-má ba-nho em Go-ia -na e tí-rá res-sa-ca em Bar-rei-
-ra. Pon-ta de ma-ta tem ja-ca tem ca-ju-í, tem man-guei-
-ra va-mo to-má uia Pi-tú -prá tí-rá res-sa-ca em Bar-rei-
-na

Chords: Bm, (B7), Em, C#m7(b5), Bm7, Bm7, Em6, (F#7), Bm7, Em6, Bm, B/A, Em/G, (F#7), Bm

59. A machadinha

Melo (1981-p. 292)

Dó Eólio

Rá rá rai mi-nha ma-cha- di-nha Rá rá rai mi-nha ma-cha-
 Fm7 Cm7 Ab

- di-nha Quem te ro- bou sa-ber-do que-ra mi-nha Quem te ro-
 Cm7 Fm7 Fm7 Cm (C7)

- bou sa-ber-do que-ra mi-nha (Rá rá)
 Fm7 (G7)

60. Boi bumbá

Menezes (1976-p. 44)

Ré Eólio

Não cho-ra-va quei-ro de bai-xo da ver-de ra-ma - Mor-re o
 Dm Gm6 C7 Dm

boi fi - ca o cur - ral - mor-re o do-no dei-xa a fa-ma -
 Bb7M Gm6 C7 Dm

61. Serrinha

Monte (s.d.-p. 24)

Ré Dórico

Co-quei - ro de A - mé- lia mão ba- lan- ça mão ba- lan- ça mais
 Dm F G7 Dm

mão ba- lan- ça mais não ba- lan- ça mais mão ba- lan- ça mais mão
 Em F Em G7 Dm

62. Taieira

Nascimento (1976-p. 7)

Lá Mixolídio

Quan-do nes-ta ca - sa en-trei - - lo-go me chei-rov - a ro -
 1. A7 Em G6
 sa - quan-do nes-ta ca - sa en-trei - sa - meu co -
 A A7 A
 - ra-ção lo - go viu - - que aqui tem gen-te - for-mo - sa - meu co -
 A/G D/F# Em A
 - ra-ção lo - go viu - - que aqui tem gen-te - for-mo - sa -
 A7 D7 G A

63. Bumba-meu-boi

Oliveira (1977-p. 57)

Sol Eólio

A-vo - ã ro - li-nha de bai - xo do ar-vo - re(do) Jor-di -
 (G7) Cm F (D7) Gm
 - nê-ro não a - pa(nha) nem de o - to boi tem medo
 Bb Cm F (D7) Gm

64. Na beira da praia

Pedreira (1978-p. 59)

Ré Eólio

Na beira da praia, Eu vou eu quero vê Na beira da
 Dm Dm Gm7 Dm C(7) C(7)

praia, eu só me caso com você na beira da praia
 F Bb F (A7) Dm

fim

65. Baiano

Peixe (1965-p. 157)

Ré Mixolídio

Bm7 D Em G6 D 3

D7 3 Em 3 C 3 D

D7 Em G/A D C

Em G/A

66. Excelência da despedida¹

Peixe (1968-p. 254)

Lá Lídio

A-deus mi-nha (D) mãe qui eu vô A B/A - nim - bora A (D) A-deus mi-nha

mãe qui eu vô F#m B7 - nim - bora A M'in-tre - ga-a Deus ea Nos-sa Si - nho- F#m F#m

ra M'in-tre - ga-a (D) B7 Deus ea Nos-sa Si - nho - ra (D/E) (D/E) A-deus mi-nha

67. Excelência para Ele

Peixe (1968-p. 248)

Mi b Mixolídio

U-ma en-ce-lência qu' é prá Eb ê - le Cm Gm U-ma en-ce-lên-cia qu' é prá Eb

ê - le Mãe de Deo mãe de Deo ó - mãe de Ab Eb Ebm Db

Mãe de Deo mãe de Deo ó - mãe de Eb F#m Eb Ebm Db

Mãe de Deo pru êle - Mãe de Deo pru êle - Eb F#m Eb

68. Excelência do padre Cícero

Peixe (1968-p. 257)

Mi b Jônio

Meu pa-dim Ci-ço man - dô Qu'eu re-za-se um a - bê -
 Ab Bb Eb Fm Bb

-cê man - dô man - dô man - dô man - dô - -
 Cm Eb/Bb Ab Eb

Meu pa - dim Ci - ço man - dô man - dô man - dô man -
 Fm Bb/b (Eb7) Ab

dô - - Meu pa - dim Ci - ço man - dô
 Eb Ab (Bb7) Eb

69. O sol incrisou

Peixe (1968-p. 247)

Sol Jônio

Já de u - ma ho - ra que a cruz pen - deu O sol in - cri -
 G Em C D D7

-sou - A ter - ra ge - meu E - ra um cas - ti - go
 Am C Em C G D7 D Em

que fa - zi - a hor - ró Va - lei m' i - nha sinho - ra Va - lei m' eu Si -
 G C G D D Em G C

- nhô
 G

70. Excelência do cordão

Peixe (1968-p. 253)

Ré Mixolídio

0 meu pa_de São Fran - cis_co me ben-zei es-te cor-
 dão - nu - ma pon - ta tem São Pe - - dro ma
 ô - tra si-nhô São João - -

Chords: D7, Em, D7, C, G, D7, C, G, Am, C, Fim, 0

71. Excelência de São Benedito

Peixe (1968-p. 260-nº 30)

Fá Mixolídio

U - ma en-ce - lên - cia de São Bi - ni - di - to U - ma en-ce -
 lên - cia de São Bi - ni - di - to A - es - trê - la qui - la - ri -
 - a - va A - es - trê - la qui - la - ri - a - va E - la cho - ra - va e - la las - ti -
 - ma - va; E - la cho - ra - va e - la las - ti - ma - va A - es -
 - trê - la qui - la - ri - a - va A - es - trê - la qui - la - ri -
 - a - va Uma en-ce -

Chords: F7, Cm7, F, Dm, F, Cm7, F, Dm, F, Cm7, F, Cm, F7, Dm, Fim, F

72. Bendito Glória da Virgem

Peixe (1968-p. 260-nº 31)

Fá Mixolídio

ó Gló-ria da Vir-ge su - bri-me nas es-
 F Dm (G7)

trê - la ó Gló-ria da - - Vir-ge o - rai y - por
 Bb F Gm Bb

ê - le ó ê - le ó
 F F

73. Bendito Rosário de Maria

Peixe (1968-p. 261)

Mi Mixolídio

O ro - sa - ro de Ma - ria tem um mis - te - ro da pai -
 E A E

- xão - Ma - ria gu - lo - ri - o - sa, a - le - grai seu co - ra -
 D A E D

- ção O ro
 E

74. Ô-lê-lê-ôu

Peixe (1980-p. 126)

Mi Mixolídio

ô lê lê ôu - ô lê ru á - ô lê lê ôu ô lê - ru á - ô bê-ra-
 E7 A D Bm7 A/B (87)

- ná prin-ce-sa Do-na mí lia Foi pas-se - á Foi pas-se-
 E E7 A D

- á - na bê-ra ná ô lê lê
 (B7) E

Fim.

75. Eu estava no Jardim da Rosa

Peixe (1980-p. 157)

Ré Mixolídio

Eu is - ta-va no jar-dim da Rosa) Dei um sus-pi(ro) mais a-di-
 G D

ante) ti-nham pé de lí(ia) Ta-va chê-rando) Euis - ta-va na-mo-rando)
 G/A D G

mi as-sen-tei Quan-do mi le-va-tei Ta-va cho-rando) Euis
 D Am D7

- ta-va na-mo-rando) Ta-va cho-rando) Eu is - ta-va no jar-dim da Rosa)
 G D G

Fim.

Ad-S.

76. Canção do trabalho

Pimentel (1978-p. 67)

Lá Eólio

Musical score for 'Canção do trabalho' in Lá Eólio mode. The score consists of three staves of music with lyrics and chords. The lyrics are: 'To-ca to-ca a tra-ba-lhar - tra-ba-lhar meus sa-ri-nhei-ros ho-mem que não tra-ba-lha Não po-de ga-nhar di-nhei-ro a-ro'. The chords are: Am, Am7, (E7), Dm6, E7, Am, G7, C, C, Dm6, Dm6, (E7), Am, Am, Am.

77. Guerreiro

Rocha (1984-p. 67)

Fá Mixolídio

Musical score for 'Guerreiro' in Fá Mixolídio mode. The score consists of two staves of music with lyrics and chords. The lyrics are: 'Guer-rei-ro - che-guei a - go - ra - Nos-sa Si-nho-ra e-la é nos-sa de-fe-sa -'. The chords are: F, F7, Bb, Eb, F, (C7), F.

78. Ajoelha nossa Figurinha

Rocha (1984-p. 55)

Dó Mixolídio

Musical score for 'Ajoelha nossa Figurinha' in Dó Mixolídio mode. The score consists of one staff of music with chords: C, C7, F7, C7, Bb, Gm7, C.

79. Seu Binidito

Dó Eólio

Seu Bi - ni - di - to é mes - tre do ma - ra - ca - tú

en Ma - re - chá foi a - om dá - le nas - ceu

Seu Bi - ni - di - to pa - ra nós é um te - sou - ro e

foi um ou ro que a - qui a - pa - re - ceu

Handwritten chords: Cm7, (C7), Fm7, Fm7, Fm6, Cm, Cm, Cm, Cm/Ab, Fm/Ab, Dm7(b5), Cm/G, (G7), Cm

80. Seu Neco

Lá Eólio

Seu Ne - co me dá as or - dens de - se - jo me a - rre - ti - rá -

do - min - go se - gun - da e ter - ça tres a - dias de car - ma - vá -

Handwritten chords: Am, Bm(b5)/A, Am, Dm, Bm(b5)/A, Am, G, Em, Am

81. Melodia sem nome

Rodrigues (1983-p. 13)

Ré Dórico

Sou eu quem a-man-sa o tou-ro sou eu - quem a-man-sa o bra-

- vo sou eu - meu cor-nei-ro bran-co que vem - das ani-nas de ou-

- ro sou eu -

82. Melodia sem nome

Rodrigues (1983-p. 14)

Ré Dórico

ê bai a bo - ni-to ê bai a dô - ê bai a bo - ni-to & bai a dô

(improvise)

G

83. Melodia sem nome

Rodrigues (1983-p. 14)

Ré Dórico

O pi-sa ma - nei-ro Jo-sé - ó pi-sa ma-nei - ro - ai eu só me
 cha-bo Jo-sé - pi-sa ma-nei - ro o pas-sa lo-go Jo-sé
 - pi sa ma-ne(ro)

Chords: Dm, Dm, F, Dm, Dm, G, C/E, G, Dm, Dm, F, Dm

84. Melodia sem nome

Rodrigues (1983-p. 19)

Dó Jônio

Ai quem ma-tou? - quem não ma - tou? ai quem ma-tou? - meu pas-sa-
 rim é um pa sa - ri-nho tão man-sa que me co - ni - a ma
 mão ai quem ma tou - meu pas-sa- ri-nho foi ju-deu - não foi cris-
 - tão ai quem ma-tou - meu pas-sa - ri-nho ai quem ma-tou - meu pas-sa -
 - rim

Chords: C, C6, F6, Dm7, G, C, Am7, Dm7, F/G, G7, C, C6, F6, Dm7, G, C, Am7, Dm7, G, F/G, C

85. Melodia sem nome

Rodrigues (1983-p. 31)

Sol Mixolídio

Musical score for '85. Melodia sem nome' in Sol Mixolídio. The score consists of two staves of music with lyrics underneath. The first staff contains the lyrics: 'A è ma-na dei-xa eu a è ma-na dei-xa eu a è'. The second staff contains the lyrics: 'ma-na dei-xa eu - é no sa- lão prá va-di-á -'. Chords are indicated below the lyrics: G7, C7, C7, G7, Bm, Am, F, C, G.

86. Melodia sem nome

Rodrigues (1983-p. 41)

Lá Eólio

Musical score for '86. Melodia sem nome' in Lá Eólio. The score consists of two staves of music with lyrics underneath. The first staff contains the lyrics: 'ô em-ci- ma da-que-le mor - ro eu vi re- lam - pe-á - é'. The second staff contains the lyrics: 'mar é céu - é céu é ma-'. Chords are indicated below the lyrics: Am, F, Dm9, Am, F, C, Em7, Am7.

87. Pião

Rodrigues (1979-p. 148)

Mi b Lídio

1. Quem qui- zer ver u bu- ni-tu cor-ra cor-ra i ve-nha ver Quem qui-
 Eb Cm⁶ Cm⁷ F⁷/C Bb

2. ver vô dan- çar u meu pi- ão A-té u di-a' ma-nhe- cer vô dan-
 Bb Cm⁶ Eb Ab/Bb Eb

-çar u meu pi- ão A-té u di-a' ma-nhe- cer
 Cm⁶ Gm⁷ F Eb

8 compassos

1. u si- nhor do-nu da ca-sa Li-cen- ça quei-ra mi dar U si-
 Eb Cm⁷ F⁷ Bb

2. dar Eu que-ru a sa-la fran-cá pa-r'u meu pi-ão dan-
 Bb Cm F Dm

-çar Eu que-ru a sa-la fran-ca pa-r'u meu pi-ão dan- çar
 Eb Cm F Dm Eb

Música

8 compassos

1. Quem qui- zer ver u bu- ni-to cor-ra cor-r'i ve-nha
 Eb Gm Dm

2. ver Quem qui- ver vô dan- çar u meu pi- ão A-té o di-a ma-nhe-
 Eb Cm F Dm

1. -cer vô dan- çar
 Eb Eb

88. Eu não vim

Silva (1976-nº 3)

Lá Dórico

Eu não vim pa-ra fi-car - eu não vim pa-ra fi-car
 D7 Am Am

- mas eu vou mim - bo-ra cho-ran - do nas on-das lou-ras do mar
 D7 D7 Am Am

- mas eu vou vim - bo-ra cho-ran - do nas on-das lou-ras do mar -
 C D7 Am D7 Am

89. Pulga maldita

Siqueira (1951-p. 40)

Sol Mixolídio

Pul-ga mal-di-ta le-va-da do "cão" mor-deu no meu
 G7 C G Am

pei-to foi no co-ra-ção
 Em C6 G

90. Jandaia

Siqueira (1951-p. 55)

Sol Eólio

Bb Eb Bb Gm Gm/F Eb

Cm6/Eb Gm7 Cm6 Gm7

91. Patinha

Silva (1976-nº 1)

Mi Dórico

A - vo-a pa-ti - nha prá s a-guás po-der na-dá - vou mim -
 Bm A7 A7 Em

- bo-ra vou - mim - bo-ra meu Deus quem vai me le- van - do e a san - ta
 A7 F#m7 D A

de tu - to - ria - a vir - gem da Con - cei - ção -
 Bm F#m7 A7 Em7

92. Diga adeus

Silva (1976-nº 2)

Dó Eólio

Oh di - ga A - deus a mi - nha pri - ma Ve - ra Oh di - ga A -
 Cm7 Cm7 Fm Fm6

- deus que eu já vou me ar - re - ti - rá - Oh di - ga A - deus que eu já vou
 Cm/G (G7) C7 Cm

- eu di - go A - deus prá meus a - mo - res eu di - go A - deus que eu já
 Bb Cm Ab Cm/G

vo me ar - re - ti - rá
 (G7) Cm

93. Guriatan

Siqueira (1951-p. 59)

Fá Mixolídio

Musical score for '93. Guriatan' in Fá Mixolídio mode. The score consists of three staves of music. The first staff contains the main melody with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The second staff contains a series of chords: Dm⁷, Cm, B₃^b, F, and Gm. The third staff contains further chords: F⁷, B₃^b, F, Dm, and B₃^b. A final chord F is shown below the third staff.

94. Melodia sem nome

Siqueira (1951-p. 66)

Fá Mixolídio

Musical score for '94. Melodia sem nome' in Fá Mixolídio mode. The score consists of three staves of music. The first staff contains the main melody with several triplet markings. The second staff contains chords: Cm, F, B₃^{b7M}, F, and (e⁷). The third staff contains chords: Dm, B₃^b, Dm⁷, (c⁷), and Dm. A final chord B₃^b is shown below the third staff.

95. Cantiga de cego

Siqueira (1951-p. 70)

Sol Lídio

Musical notation for 'Cantiga de cego' in Sol Lídio (G major), 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The first line contains the first five measures, and the second line contains the next five measures. Chords are indicated below the staff.

Chords: A⁷, G, Bm⁷, Em, Em, Bm, A⁷, C, G

96. Cantiga de ceguinho

Siqueira (1951-p. 70)

Fá Mixolídio

Musical notation for 'Cantiga de ceguinho' in Fá Mixolídio (F major), 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The first line contains the first five measures, and the second line contains the next five measures. Chords are indicated below the staff.

Chords: F, Gm⁷, F⁷, Eb, F⁷, Gm, Dm⁷, Bb, F

97. Dois pifeiros

Siqueira (1951-p. 78)

Fá Mixolídio

Musical notation for 'Dois pifeiros' in Fá Mixolídio (F major), 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The first line contains the first six measures, and the second line contains the final two measures. Chords are indicated below the staff.

Chords: Cm⁷, Cm⁷, F, F⁷, Cm⁷, Cm⁷, Bb^M, F

100. Cantiga de ritual

Siqueira (1978-p. 180)

Fá Mixolídio

Olha a ca - ba - ça Ela ro - la. ela gi - ra na i - da e na
 vol - ta na vol - ta e na i - da Sus - ten - ta a ca - ba - ça o re - san - so é a
 vi - da

Handwritten chords: F, Cm7, F, Dm7, Bb, F, Dm7, Bb, F

101. Reisado

Souza (1979-v.1-p. 43)

Dó Jônio

En - tre - mo en - tre - mo nês - se sa - lã o de a - le -
 gri - a En - tre - mo en - gri - a eu ben sa -
 - bi - a qui eu a - qui e - ra cons - tan - te, eu ben sa -
 - tan - te As ja - ne - la é de vi - dro e as pa - re - de de me -
 tal - as ja - ne - la é de tal - e - la me a - lu -
 - né - a mais pa - re - ce ser bri - lhan - te

Handwritten chords: (C7), F, F/G, C, C7, F, (E7), Am, C, F, F/G, C, C7, C, Am, F/G, C

102. Bendito São José

Souza (1979-v.1-p. 167)

Fá Mixolídio

Musical score for "Bendito São José" in F Mixolydian mode. The score consists of two staves of music with lyrics and chords. The first staff contains the lyrics "São Jo-sé que mo-da é es-ta de co-íes e pa-ne- li-nha" with chords F, Dm, Bb, F, F, Dm, Bb, F. The second staff contains the lyrics "On-de tem tan-tas mu- iés - ho-me não vai na co - zi-nha" with chords F, Dm, Bb, F.

103. Ogum-dê

Souza (1979-v.1-p. 203)

Dó Eólio

Musical score for "Ogum-dê" in Dó Eólio mode. The score consists of two staves of music with lyrics and chords. The first staff contains the lyrics "O-gum- dê - - a ré ré i lê i lê O gum a jó a eô ré" with chords Fm, Cm, Dm7(b5), Fm/C. The second staff contains the lyrics "dê - - ai ré ré i lê i lê O gum ô" with chords Bb6, Gm7, Cm, Gm7, Cm.

104. Indererê

Souza (1979-v.2-p. 15)

Dó Lídio

Ca_dê meu bem qu'eu não ve-jo e-la, nem os ca-chos de ca-be-lo
 C D/c Em⁷ Am⁷

de-la in-de-re_rê Me-ni-na por Deus te pe-ço por Deus tor-no a te pe-
 (F) D⁷ D⁷ C D

dí nos teus braço eu me dei tá não dei-xa o ou_tro dru-mi, in-de-re_rê
 C Em⁷ D⁷ C⁶

105. Ai, Maria!

Souza (1979-v.2-p. 34)

Fá Jônio

Ai Ma-ri-a que me de-ra eu in pas-sa-gei-ro sem po-
 F C⁷ Bb F F C

-der se-quir Fui no po-te be-ber á-gua en-con-trei o teu so-
 Bb F F C Bb

-be-jo eu só te-rei a-le-gri-a quan-do meus o-íhos te ve-jam.
 F Dm C Bb F

106. Ai, meu boi

Souza (1979-v.2-p. 175)

Dó Mixolídio

Musical notation for 'Ai, meu boi' in D Mixolydian mode. The melody is written on a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. The lyrics are: 'Ai meu boi! Ai meu boi! Ai meu boi é bo-ião'. Handwritten chords below the staff are: C, Gm, F, C, Bb, C.

107. Cantiga de cego

Trigueiros (1977-p. 175)

Fá Mixolídio

Musical notation for 'Cantiga de cego' in F Mixolydian mode. The melody is written on three staves in treble clef with a 2/4 time signature. The lyrics are: 'Quem tra-bá-ia Deus a-ju-da com to-da dis-po-si-ção Deus vos sar-ve cris-tan-da-da do sul do nor-te ao ser-tão. Quem traba-ia Deus a-'. Handwritten chords below the staves are: F, Dm, Cm, F, Dm, Bb, F. The word 'Fim.' is written above the second staff.

108. Bumba-meu-boi

Vieira Filho (1977-p. 67)

Lá Eólio

Am Em Am F G F (G⁷)
 C Am (E⁷) (E⁷) Am
 F Am/E G/D C G⁷
 C G C F Dm⁹
 Em Am F Dm⁹ Em Am

Notas: ¹ Estivemos em São Paulo em setembro de 1993 no Encontro de Liturgia Musical da CNBB, no qual compareci na qualidade de Assessora para assuntos referentes aos tons modais da música folclórica brasileira. O eminente musicólogo Pe. José Geraldo de Souza, autor de diversos textos importantes sobre o assunto, mencionou que conhecia a melodia nº 66 - "Excelência da despedida" - com outra análise. Segundo o musicólogo, tal melodia transformaria-se de *Lá lídio* em *Fa# dórico*, sendo a seguinte harmonização: G#m - F#m - B - F#m - G#m - F#m - B - F#m.

2. Melodias modais baseadas nas escalas incompletas

111. Zé do vale

Andrade (1978-p. 141)

Sol Dórico (S/II grau)

Se-nhor pre-si-den-te - se di-nhei-ro va-le
 Gm Bb Gm C⁷ Gm

- to-me se-te con-tos sol-te Zé do va-le -
 Gm Gm C Gm

112. Bendito

Cadernos (1976-p. 25)

Dó Mixolídio (S/II grau)

Si-nha-ra San-ta na por ci-ma-do mon-te on-da e-la
 C Bb⁶ Gm F/c C Am⁷

1. 2.

pas-sa dei-xa u-ma fon-te fon-te
 F/c C Am⁷ F/c C F/c C

113. Lampeão

Monte (s.d.-p. 31)

Sol Mixolídio

Lam-pi-ão des-ceu da ser-ra foi sam-bá lá no Coi-
 Em⁷ C C⁶ G G Dm Dm

- tá con-vi-dá mo-ça bo-ni-ta p'ra dan-ça com co-ro-
 G G⁷ C Dm G G Em F

- né -
 G

114. Brinquedo de roda

Monte (s.d.-p. 37)

Mi Eólio (S/VI grau)

Oi ê ê le Oi ê ê le Oi o
Em C^{7M} D D. Em Em D

ho-me do bo- né Me-ni- na tu quer ir va-bos Oi o ho-me do bo-
D Em C^{7M} D Bm⁷

né Eu vou ti pas-sa ho-ri-o Oi o ho-me do bo- né Dos bra-
Em Em D Bm⁷ Em

-ços eu fa-ço o bar-co Oi o ho-me do bo- né - Do co- na-ção um ha-
C D Bm⁷ Em C^{7M}

vi-o Oi o ho-me do bo- né Oi ê ê le Oi ê ê le Oi
D Bm⁷ Em C⁶ D C⁶ D

ê ê le Oi o ho-me do bo- né
C⁶ D Bm Em

115. Baiano

Peixe (1965-p. 157)

Ré Mixolídio (S/II grau)

Musical notation for 'Baiano' in Ré Mixolídio (S/II grau). The score consists of three staves of music in treble clef, 2/4 time signature, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes repeat signs with first and second endings.

116. Sereia cantou no mar

Rocha (1977-. 75)

Fá Mixolídio (S/IV grau)

Musical notation for 'Sereia cantou no mar' in Fá Mixolídio (S/IV grau). The score consists of four staves of music in treble clef, 2/4 time signature, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is simple and features a mix of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

Se - - reia can-tô - ô no má úi - na pro-a da bar-ca
 bela) se- reia can-tô ô mo má ôi - ma proa da barca bela) Eu só cum-
 -pa ro- meu a - mô ôi - cum gai- o de ro-sa a - ma - re - (la) Eu só cum-
 paro meu amô ôi - cum gai- o de rosa a - ma - re (la). Se -

Fin

117. Macacaria

Siqueira (1951-p. 56)

Dó Dórico S/II grau)

Musical notation for 'Macacaria' in Dorian mode. The first staff contains the main melody with chords Cm, Gm7, Cm7, Cm, F7, Cm7, Cm, Eb. The second staff continues the melody with chords F, Gm7, F7, Cm7.

118. A onça e os padres

Siqueira (1951-p. 57)

Fá Mixolídio (S/II grau)

Musical notation for 'A onça e os padres' in Mixolydian mode. The first staff contains the main melody with chords F, Dm7, F7, Bb, F, Cm7. The second staff continues the melody with chords Bb, F.

119. Cantiga de desafio

Siqueira (1951-p. 67)

Fá Mixolídio (S/IV grau)

Musical notation for 'Cantiga de desafio' in Mixolydian mode. The first staff contains the main melody with chords Cm7, F, Cm, F, (Am), Bb. The second staff continues the melody with a 'Kim.' (crescendo) marking and the chord F.

120. Desafio

Siqueira (1951-p. 67)

Dó Mixolídio (S/II grau)

Musical notation for '120. Desafio' in Dó Mixolídio (S/II grau). The piece is in 3/4 time. The first staff contains the main melody with a double bar line after the second measure. The second staff continues the melody and ends with a double bar line. Chords are indicated below the notes.

Chords: C, Gm⁷, F, C, F, Am⁷, F⁷M, C

121. Tema dos pifeiros

Siqueira (1951-p. 79)

Dó Mixolídio (S/IV grau)

Musical notation for '121. Tema dos pifeiros' in Dó Mixolídio (S/IV grau). The piece is in 3/4 time. The first staff contains the main melody with a double bar line after the eighth measure. The second staff continues the melody and ends with a double bar line. Chords are indicated below the notes.

Chords: C, F⁷M, C, C, Gm⁷, C, C, Gm, F⁷, Am⁷, F⁶, C

122. Cantiga de cego

Siqueira (1951-p. 89)

Dó Lídio (S/VII grau)

C D C C D Am

D Em D C

123. No copiá, no copiá

Siqueira (1951-p. 155)

Fá Lídio (S/VII grau)

Ah! Vi-la Be-la! Mo-ça ve-lha sol-tei - ri-nha - Eu dei_xei

G F G Dm Dm G

e(la) quan-do an - da - va de tran - ci - nha - no co - pi - á no co - pi -

F/A G F Dm Bm 7(b5)

F

124. Tema sem nome

Siqueira (1978-p. 182)

Dó Lídio (S/VII grau)

3

Ou - ça can - tar un dois e três é za - be - lel

C D Am D Am

é za - be - le -

D C

125. Bendito nº 7

Cadernos (1976-p. 16)

Fá Mixolídio (S/I e II graus)

Meu di - vi - no São Jo - sé - a qui es - tô em vos - sos
 pé - Dai - nos chu - vas com a - bum - dan - ça meu Je -
 sus de Na - za - ré

F Bb7M Bb6 F Cm F Cm7
 F Cm6 F Cm7 (Am)
 Dm Bb F

126. Baiano

Peixe (1965-p. 156)

Ré Mixolídio (S/II e IV graus)

D D/C Bm7 D/A
 G7M D/F# Em G/A D
 Bm7 G6 C D7
 C D7

3. Melodias baseadas na escala pentatônica

127. Anilekê

Alvarenga (1946-p. 400)

Si Pentatônico

Musical notation for 'Anilekê' in Si Pentatônico. The melody is written on a single staff in 3/4 time. The lyrics are: 'A mi le kê u a la rê A ni le kê - ma la re ô - A ni le kê u a la rê A ni le kê - ma la re ô'. Chords are indicated below the notes: Bm, Em, D, Bm, Bm, Em, D, G, F#m, Bm.

128. Incelências

Araújo (1977-p. 130)

Dó Pentatônico (Maior)

Musical notation for 'Incelências' in Dó Pentatônico (Maior). The melody is written on a single staff in 3/4 time. The lyrics are: 'U - ma in - ce - lên - cia ó - mãe a - mo - ro - sa seu fi - lho vai vai mor - to vi - da sou - do - sa'. Chords are indicated below the notes: C, Am, Em7, Am, Em, Em, Am, F, C, C.

129. Airá (Xangô)

Loddy (1975)

Fá Pentatônico (Maior)

Musical notation for 'Airá (Xangô)' in Fá Pentatônico (Maior). The melody is written on a single staff in 3/4 time. The lyrics are: 'A i rá a i ná ê fi ri mã Ba i zô ê fi ri mã fi ri - mã - ê fi ri mã Ba i - zô -'. Chords are indicated below the notes: Dm, Dm7, Gm7, Gm7, Dm7, Am, Am7, C/E, Dm, Dm, C, Gm7, Bb7, F.

130. Oxumaré lê lê

Loddy (1975)

Mi *b* Pentatônico (Maior)

Musical notation for 'Oxumaré lê lê' in Mi *b* Pentatônico (Maior). The melody is written on a single staff in 3/4 time. The lyrics are: Oxu ma ré lê lê ma lê - o xu ma ré lê lê ma lê o ra da ô lê lê ma lê - O xu ma ré. Chords are indicated below the notes: Ab, Eb, Cm, Fm (F), Ab, Eb.

131. Cânticos de Yemanjá

Ramos (1935-p. 150)

Dó Pentatônico (Maior)

Musical notation for 'Cânticos de Yemanjá' in Dó Pentatônico (Maior). The melody is written on a single staff in 3/4 time. The lyrics are: Yē man já dô dê do re dê - a di ô do re dê ê y au. Chords are indicated below the notes: C, Am, Dm, F. A separate chord diagram for C is shown below the main staff.

132. Cântico de Yemanjá

Ramos (1935-p. 150)

Dó Pentatônico (Maior)

Musical notation for 'Cântico de Yemanjá' in Dó Pentatônico (Maior). The melody is written on a single staff in 3/4 time. The lyrics are: Quê dê ré a crôa quê dê ré á quê dê ré a crôa di'ē-man - já. Chords are indicated below the notes: Em, Am, Dm, Dm/G, C.

4. Melodias baseadas na escala hexacordal

133. Toada de Nanã

Arquivo folclórico (1946-p. 378-n0 544)

Sol Hexacordal (S/VII grau)

u iê ú iô dô cô iá nã na ô iô iô ô a rê ô iô

G Am⁷ C C/D Bm⁷

dô co iá nã nã ô iô iô

Em C/D G

Detailed description: The image shows two staves of musical notation for the song 'Toada de Nanã'. The first staff contains the main melody with lyrics 'u iê ú iô dô cô iá nã na ô iô iô ô a rê ô iô' and chords G, Am⁷, C, C/D, and Bm⁷ written below. The second staff continues the melody with lyrics 'dô co iá nã nã ô iô iô' and chords Em, C/D, and G.

134. Melodia sem nome

Ferreira (1973-p. 38)

Mi Hexacordal (S/VII grau)

No má no má no má - no má eu vi can - tá - mo

C#m⁷ G#m⁷ E/G# A F#m

má no má no má - mi - nha se - rê - a E - la é um Se re á -

A E/B C#m⁷ A/B B⁷ E

Detailed description: The image shows two staves of musical notation for the song 'Melodia sem nome'. The first staff contains the main melody with lyrics 'No má no má no má - no má eu vi can - tá - mo' and chords C#m⁷, G#m⁷, E/G#, A, and F#m written below. The second staff continues the melody with lyrics 'má no má no má - mi - nha se - rê - a E - la é um Se re á -' and chords A, E/B, C#m⁷, A/B, B⁷, and E.

5. Melodias baseadas na escala mista

135. Correnteza

Silva (1976-nº 4)

Ré Dórico e Eólio (Dualismo modal)

Eu venh' de lon-ge ve-nho ar-ras - ta-do pe-las cor-rem-
 (A⁷) Dm G⁷ Bb

te-za ei ban-zei-ro gran-de foi quem me trou-xe ei
 Dm⁷ F/A Gm⁷ Dm Am Bb F

ma-ri-zi-a gran-de ei se-la meu ca-va-lo
 Bb Dm (A⁷) Dm

136. Bendito para pedir chuva

Souza (1979-v. 1-p. 161)

Fá Lídio e Mixolídio (Dualismo modal)

Lá no me-io do in-ver-no lá no me-io do im-
 Dm G⁷ F Dm G⁷

-ver-no a-on-de Je-sus Cris-to an-dô a luz dos am-jos e-ra
 F F⁷ Cm F

tan-tas que Je-sus se a-lu-me-ô
 Cm Dm G⁷ F

Anexos

QUADRO 1

Terminologias adotadas

	<p>GREGORIANO = PROTUS AUTÊNTICO - 1^o tom = J. G. de Souza GREGORIANO = DÓRICO = H. Schenker, L. Dallin, V. Persichetti GREGO = FRÍGIO = O. Alvarenga, M. de Andrade MENOR S/ SENSÍVEL C/A 6^a M = Guerra Peixe, Baptista Siqueira (5^o tipo) II MODO DERIVADO = José Siqueira</p>
	<p>GREGORIANO = DEUTERUS AUTÊNTICO - 3^o tom = J. G. de Souza GREGORIANO = FRÍGIO = H. Schenker, Dallin, V. Persichetti GREGO = DÓRICO = O. Alvarenga, M. de Andrade MENOR C/ II GRAU ABAIXADO S/SENSÍVEL = Guerra Peixe I MODO DERIVADO = José Siqueira</p>
	<p>GREGORIANO = TRITUS AUTÊNTICO - 5^o tom = J. G. de Souza GREGORIANO = LÍDIO = H. Schenker, L. Dallin, V. Persichetti GREGO = HIPOLÍDIO = O. Alvarenga, M. de Andrade MAIOR C/ IV GRAU ELEVADO = Guerra Peixe, Baptista Siqueira (3^o tipo - c/ VII grau elidido) II MODO REAL = José Siqueira</p>
	<p>GREGORIANO = TETRARDUS AUTÊNTICO - 7^o tom = J. G. de Souza GREGORIANO = MIXOLÍDIO = H. Schenker, L. Dallin, V. Persichetti GREGO = HIPOFRÍGIO = O. Alvarenga, M. de Andrade MAIOR C/ VII GRAU ABAIXADO = Guerra Peixe, D. Lamas, J. M. do Nascimento, R. de Almeida, Baptista Siqueira (2^o tipo) II MODO REAL = José Siqueira</p>
	<p>GREGORIANO = PROTUS PLAGAL - 2^o tom = J. G. de Souza GREGORIANO = HIPODÓRICO GREGO = HIPODÓRICO = O. Alvarenga, M. de Andrade MENOR S/ SENSÍVEL = Guerra Peixe, Baptista Siqueira (4^o tipo) IDADE MÉDIA = EÓLIO¹ = H. Schenker, L. Dallin, V. Persichetti</p>
	<p>GREGORIANO = TRITUS PLAGAL - 6^o tom HIPOLÍDIO = J. G. de Souza GREGO = LÍDIO = O. Alvarenga, M. de Andrade IDADE MÉDIA = JÔNIO² = H. Schenker, L. Dallin, V. Persichetti</p>

¹ Modos pós-gregorianos (séc. XVI) ou medievais.

² Ibidem.

QUADRO 2

Modos gregos

Dórico	Frígio	Lídio	Mixolídio
Hipodórico	Hipofrígio	Hipolídio	Hipomixolídio

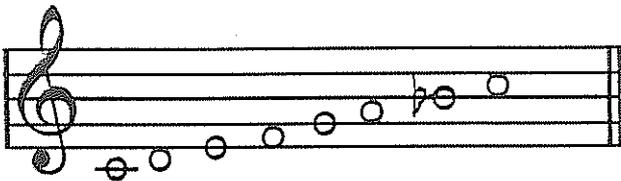
Modos gregorianos

Protus Autêntico Dórico - 1º tom	Deuterus Aut. Frígio - 3º tom	Tritus Aut. Lídio - 5º tom	Tetrardus Aut. Mixolídio - 7º tom
Hipodórico 2º tom	Hipofrígio 4º tom	Hipolídio 6º tom	Hipomixolídio 8º tom

QUADRO 3

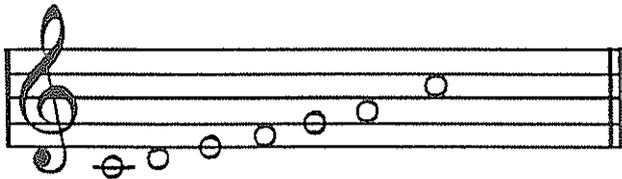
Estruturas modais detectadas

MIXOLÍDIO



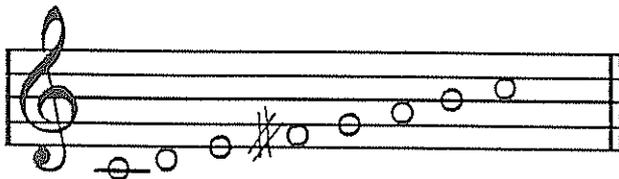
Baptista Siqueira, José Siqueira, Dulce Lamas, Renato de Almeida, Mário de Andrade, Alda de J. Oliveira, José G. de Souza, Oneyda Alvarenga e José Maria do Nascimento

HEXACORDAL



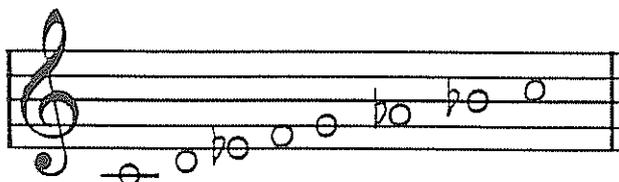
Baptista Siqueira, Renato de Almeida, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Alda de J. Oliveira e José Maria do Nascimento

LÍDIO



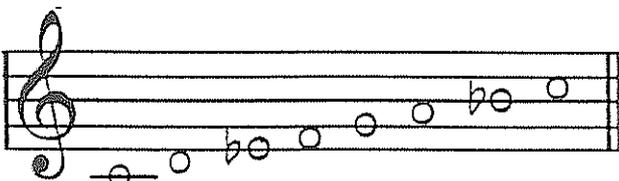
Baptista Siqueira, José Siqueira e José Geraldo de Souza

EÓLIO



Baptista Siqueira e José Geraldo de Souza

DÓRICO



Baptista Siqueira e José Siqueira

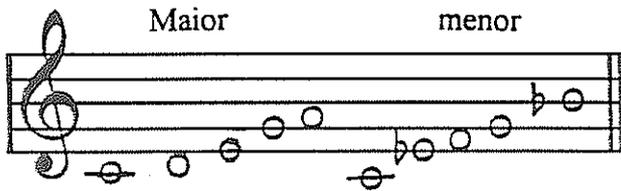
FRÍGIO

José Siqueira



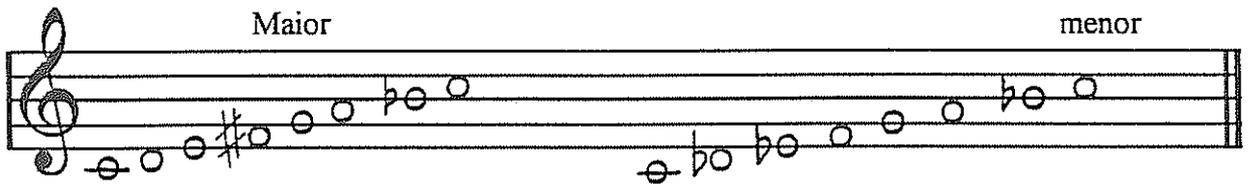
PENTATÔNICA

Alda de J. Oliveira e Oneyda Alvarenga

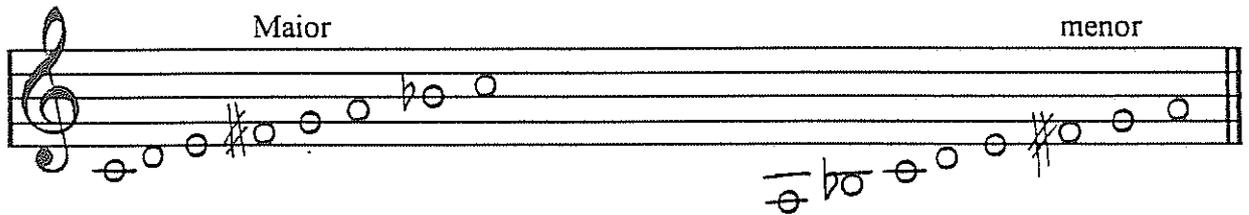


MISTA

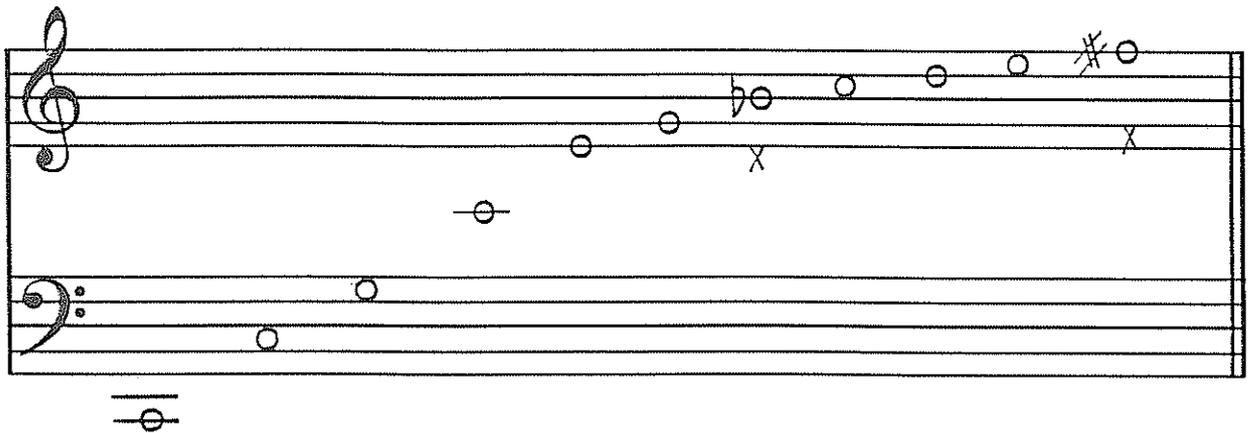
José Siqueira



José Siqueira



SÉRIE HARMÔNICA



QUADRO 4

Origem dos modos na música brasileira

Alda de J. OLIVEIRA	Influência ibérico-gregoriana e africana.
ANDRADE MURICY.	Influência ibérico-gregoriana.
Ariano SUASSUNA.	Influência ibérico-mourisca e gregoriana. Influência indígena - música do sertão.
Baptista SIQUEIRA.	Contribuição indígena foi marcante. Sertão nordestino. Não houve influência gregoriana. Processos autóctones. Influência ibérico- mourisca.
Gilberto FREYRE.	Admite influências já conhecidas. Forte influência ibérico-moura.
GUERRA PEIXE.	Não houve influência gregoriana. Processos autóctones.
Iza Q. SANTOS.	Fator indígena é quase imperceptível. Forte influência luso-africana (ibérico-gregoriana e ibérico-mourisca)
José G. de SOUZA.	Influência ibérico-gregoriana (1959). Influência africano-indígena e também ibérico-grego-gregoriana (1969). Elemento indígena: processos de cantar nasal, juntamente com o elemento africano.
José SIQUEIRA.	Admite influência ibérico-gregoriana. Fenômeno acústico da série harmônica.
Luciano GALLET.	Fator indígena: nenhuma contribuição. Influência ibérica: a mais forte. Influência africana bem marcante.
Mário de ANDRADE.	Contribuição indígena: timbre nasal. Contribuição africana e europeia como a mais determinante.
Oneyda ALVARENGA.	Fator indígena: não é possível historiar e analisar o processo de incorporação sofrido. Grande contribuição africana e europeia.

Influência indígena	Baptista Siqueira e Ariano Suassuna.
Influência africana	Oneyda Alvarenga, Iza Q. Santos, Luciano Gallet, Alda de J. Oliveira, José G. de Souza e Mário de Andrade.
Influência ibérico-gregoriana	Iza Q. Santos, Luciano Gallet, Oneyda Alvarenga, Alda de J. Oliveira, Andrade Muricy, José G. de Souza, Mário de Andrade, José Siqueira e Ariano Suassuna.
Influência ibérico-moura	Iza Q. Santos, Baptista Siqueira, Ariano Suassuna, Gilberto Freyre, Luis Soler Leonardo Sá, Gustavo Barroso e Guilherme Melo

QUADRO 5

Entoações características dos Modos¹

Jônio

Dório

Frigio

Lídio

Mixolidio

Eólio

¹ Elaborado pelo professor Antonio Emanuel Guerreiro de Faria.

QUADRO 6

Criação de uma 2ª voz para a música nº 68.

Trabalho do aluno Daniel Rousseau.¹

The musical score for the second voice of music number 68 is presented in three staves. The key signature is one flat (F major). The time signatures are 6/4, 3/4, 6/4, and 4/4. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together. The first staff contains four measures, the second staff contains four measures, and the third staff contains four measures, ending with a double bar line.

Criação de uma 2ª voz para a música nº 102.

Trabalho do aluno Rúben Jacobina Campos.²

The musical score for the second voice of music number 102 is presented in two staves. The key signature is one flat (F major). The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together. The first staff contains eight measures, and the second staff contains eight measures, ending with a double bar line.

¹ Bacharelado em Composição (2º período) na UNI-RIO/1993.

² Bacharelado em Violão (2º período) na UNI-RIO/1993.

Bibliografia

- ALVARENGA, Oneyda. A influência negra na música brasileira. In: *Boletim Latino Americano de Música*. Rio de Janeiro, (VI):357-400, 1946.
- . *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, Editora Globo, 1950.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Brasília, Martins/INL, 1976.
- . *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª edição. São Paulo, Martins, Brasília, INL, 1972.
- . *Pequena história de música*. 6ª edição. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1944.
- GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro, Casa Carlos Wehrs, 1934.
- GALLOP, Rodney. *Cantares do povo português*. Lisboa, Livraria Ferin, 1937.
- KOELLHEUTTER, Hans Joachin. *Comunicação Pessoal*. 12 de novembro de 1987.
- KUBIK, Gerhard. *Natureza e estrutura de escalas musicais africanas*. Lisboa, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1970.
- LAMAS, Dulce. *Literatura popular em verso*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.
- LESSA, Barbosa e CORTES. *Paixão, danças e andanças*. Porto Alegre, Editora Garatuza, 1975.
- MELO, Guilherme. *A música no Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1947.
- NASCIMENTO, José Maria do. *Alguns aspectos da música folclórica brasileira no Romanceiro e na Taieira de Sergipe*. Sergipe, Secretaria de Educação e Cultura / Comissão Sergipana de Folclore, 1976.
- OLIVEIRA, Alda de Jesus. *A frequent count of music elements in Bahian folk songs using computer and hard analysis: Suggestions for applications in music education*. Dissertation presented at the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin, 1986.
- PEIXE, Guerra. *Comunicação pessoal*. 25 de agosto de 1987.
- . Os cabocolinhos do Recife. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, (15): 135-158, Mai./Ago., 1965.
- RODERJAN, Roselys Vellozo. *Comunicação pessoal*. 28 de maio de 1988.
- . Sobre as origens do fandango paranaense. *Boletim da Comissão Paranaense de Folclore*. Curitiba, Ano 4: 10-15, Agosto de 1980.

- SÁ, Leonardo. *Comunicação pessoal*. 24 de novembro de 1987.
- SANTOS, Iza Queiroz. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. s. l. , Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, s. d.
- SIQUEIRA, Baptista. *Comunicação pessoal*. 17 de dezembro de 1986.
- . *Pentamodalismo nordestino*. Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão, 1956.
- . *Influência ameríndia na música folclórica do nordeste*. Rio de Janeiro, Gráfica da Universidade do Brasil, 1951.
- SIQUEIRA, José. *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa, s. i. e. , 1981.
- SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Pernambuco, Ed. Universitária, 1978.
- SOUZA, Pe. José Geraldo de. *Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira*. São Paulo, Divisão do Arquivo Histórico, 1959.
- . *Características da música folclórica brasileira*. Rio de Janeiro, CDFB, 1969. (Caderno de Folclore nº 9.)
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Ltda. V. 12, 1980.
- WIDMER, Ernst. *Comunicação pessoal*. 10 de dezembro de 1987.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo, Companhia das Letras / Círculo do Livro, 1989.
- ZAGONEL, Bernadete. Constâncias melódicas do fandango paranaenses. In: *Boletim da Comissão Paranaense de Folclore*. Curitiba, Ano 4: 16-20, Agosto de 1980.

Bibliografia de apoio da documentação musical (levantamento e análise)

- ALENCAR, Aglaé Dávila de. *A dança do guerreiro em Aracaju*. Aracaju, Secretaria da Educação e Cultura/ Divisão Sergipana de Folclore, 1976.
- ALVARENGA, Oneyda. A influência negra na música brasileira. In: *Boletim Latino- Americano de Música*, Rio de Janeiro, (VI): 357-400, abril de 1946.
- . *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Editora Globo, 1950.
- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. Brasília, Duas Cidades/ Pró Memória / INL, 1984.
- . *As melodias do boi e outras peças*. Brasília, Duas Cidades / Pró Memória / INL, 1987.
- . *Aspectos da música brasileira*. Brasília, Martins / INL, 1975.
- . *Danças dramáticas no Brasil*. 2ª edição, Belo Horizonte. Brasília, Itatiaia / Pró Memória / INL, 1982, v. 1, 2 e 3.
- . *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo, Martins, . 1963.
- . *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª edição, São Paulo, Martins / Brasília, INL, 1972.
- ARAÚJO, Alceu Maynard de & JÚNIOR, Aricó. *100 melodias folclóricas*. São Paulo, Ricordi, 1957.
- ARAÚJO, Alceu Maynard de. *Cultura popular brasileira*. 3ª edição. São Paulo, Melhoramentos, 1977.
- . Escorço do folclore de uma comunidade. In: *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, (CLXVI): 472 p. , 1962.
- ARQUIVO Folclórico. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. Discoteca Pública Municipal. São Paulo, Departamento de Cultura, 1946.
- BENJAMIN, Roberto. *Congos da Paraíba*. Rio de Janeiro, MEC / FNA, 1977. (Cadernos de Folclore nº 18.)
- BORBA FILHO, Hermilo. *Danças pernambucanas; É de tororó; Maracatu*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1951.
- . *Apresentação do Bumba-meu-boi*. Recife, Imprensa Universitária, 1967.
- BRANDÃO, Theo. O Reisado alagoano. In: *Revista do Arquivo Municipal*. (CLV): 177-180, 1953.
- BRASIL Açucareiro. *Instituto do Açúcar e do Alcool*, s. d. CADERNOS Antônio Vianna. Salvador, MEC/ FUNARTE/Comissão Baiana de Folclore, 1976.

- DANTAS, Beatriz Góes. *Chegança*. Rio de Janeiro, MEC/DAC/FNA, 1976. Cadernos de Folclore nº 14.)
- FERREIRA, Emília Biancardi. *Viva Bahia; coletânea de músicas folclóricas*. Salvador, Secretaria de Educação e Cultura, 1973.
- GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs, 1934.
- JOPPERT, Maria Augusta & SILVA, Oscarlita Fontes Lima Vieira da. *Canções folclóricas brasileiras*. Rio de Janeiro, s. i. e. , 1967.
- LAMAS, Dulce Martins. Contribuição de Portugal ao Folclore musical brasileiro. Separata do *Boletim da Junta da Província da Extremadura*, Ser. 2, (XXIV-XXV), Rio de Janeiro, Jornal do Comércio, 1954.
- . Literatura popular em verso. In: *Estudos*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, v. 1.
- LIMA, Jackson da Silva. *O folclore em Sergipe*. Rio de Janeiro, Cátedra/MEC/INL, 1977.
- LIMA, Rossini Tavares de. *O folclore do litoral norte de São Paulo*. São Paulo, MEC/DAC/FNA/INF/ Secretaria de Cultura de São Paulo/ Universidade de Taubaté, 1981.
- . *Folguedos populares do Brasil*. São Paulo, Ricordi, 1962.
- . *Romanceiro folclórico do Brasil*. São Paulo, Irmãos Vitale, 1962 e 1971.
- LODDY, Raul Giovanni da Motta. *Ao som do Adjá*. Salvador, Departamento de Cultura, Prefeitura Municipal, 1975.
- MELO, Veríssimo de. *Folclore brasileiro - Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro, MEC/DAC/FNA, 1977 .
- . *Folclore infantil - Rio de Janeiro*. Brasília, Cátedra/INL, 1981.
- MENEZES, Bruno de. *Boi Bumbá*. 2ª edição, Belém, Imprensa Oficial, 1972.
- MONTE, Wanda Kiappe. *Rodas rurais da Bahia*. Rio de Janeiro, Laemmert, s. d.
- NASCIMENTO, José Maria do. *Alguns aspectos da música folclórica brasileira no Romanceiro e na Taieira de Sergipe*. Sergipe, Secretaria de Educação e Cultura / Comissão Sergipana de Folclore, 1976.
- OLIVEIRA, Noé Mendes de. *Folclore brasileiro - Piauí*. Rio de Janeiro, MEC/DAC/INF, 1977.
- PEDREIRA, Ester. *Folclore musicado da Bahia*. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- PEIXE, Guerra. Rezas de defunto. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, (22): 235-268, Set. /Dez., 1968.
- . Os cabocolinhos do Recife. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, (15): 135-158, Mai./Ago. , 1965.
- . Zabumba, orquestra nordestina. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, (26): 15-38, Jan. /Abr. , 1970.

- PEIXE, Guerra. *Maracatus do Recife*. Recife, Secretaria de Educação e Cultura/Irmãos Vitale, 1980. (Coleção Recife no. XIV).
- PIMENTEL, Altamar de Alencar. *Barca da Paraíba*. Rio de Janeiro, MEC/DAC/FNA, 1978. (Cadernos de Folclore nº 25)
- RAMOS, Arthur. *O folk-lore negro do Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1935.
- ROCHA, José Maria Tenório. *Folgedos e danças de Alagoas*. Maceió, Secretaria de Educação e Cultura de Alagoas, 1984.
- RODRIGUES, Anna Augusta. *Cantigas de Reis e outros cantares*. Rio de Janeiro, SEC/DC/IEL, 1979.
- RODRIGUES, Jocy. *Escalas modais da folcmúsica do Maranhão*. No caroço de tutóia. Maranhão, UFM, 1983.
- SILVA, Maria do Socorro Arrais da. *Dança do caroço*. Maranhão, UFM, 1976.
- SIQUEIRA, Baptista. *Pentamodalismo nordestino*. Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão, 1956.
- . *Influência ameríndia na música folclórica do nordeste*. Rio de Janeiro, Gráfica da Universidade do Brasil, 1951.
- . *Os cariris do Nordeste*. Rio de Janeiro, Cátedra, 1978.
- SOUZA, Oswaldo de. *Música folclórica do médio do São Francisco*. Rio de Janeiro, MEC/CFC, 1979, v. I e 1980, VII.
- SOUZA, Pe. José Geraldo de. *Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira*. São Paulo, Divisão do Arquivo Histórico, 1959.
- TRIGUEIROS, Edilberto. *Alíngua e o folclore da bacia do São Francisco*. Rio de Janeiro, MEC/CDFB, 1977.
- TRIGUEIROS, Oswaldo Meira & BENJAMIN, Roberto. *Cambindas da Paraíba*. Rio de Janeiro, MEC/DAC/FNA, 1978. (Cadernos de Folclore nº 26.)
- VIEIRA FILHO, Domingos. *Folclore brasileiro - Maranhão*. Rio de Janeiro, MEC/CDFB, 1977.

Dados da autora

Ermelinda Azevedo Paz é Livre-Docente em Percepção Musical pela Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO) desde 1991, Membro Titular da Academia Nacional de Música e Professora Adjunta e Assistente de Percepção Musical da UNI-RIO e da UFRJ. Atualmente dedica-se à Percepção Musical nas duas universidades e desenvolve intensa atividade de pesquisa em música. Possui diversos cursos de pós-graduação (*latu sensu*) realizados na UNI-RIO, UFRJ, Universidade Nacional de Rosário na República Argentina, como bolsista da OEA.

De 1969 a 1978 foi professora de Educação Artística - Música, na Escola Guatemala - 1º Centro Experimental do INEP do Rio de Janeiro; professora de Percepção Musical no Curso de Regência Coral Infantil do Projeto Villa-Lobos, no Instituto Nacional de Música/FUNARTE; Regente do Coral Comunitário da UFRJ, de 1982 a 86, e do Coral *Os Curumins* da Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, em 1981, do qual também foi Fundadora.

Foi laureada nos concursos de monografias *Silvio Romero*, no Instituto Nacional de Folclore/FUNARTE, em 1983 - Menção Honrosa; *Villa-Lobos e a música popular brasileira*, no Museu Villa-Lobos, Pró-Memória, MINC, em 1988, obtendo o 1º lugar; *Villa-Lobos, sua vida e obra*, na Organização dos Estados Americanos e Governo Brasileiro, em 1988, obtendo o 4º lugar; *Concurso Grandes Educadores Brasileiros*, no INEP, MEC, em 1988, obtendo o 3º lugar com a monografia *Villa-Lobos o educador*; e *Concurso Lúcio Rangel - 1989 de FUNARTE*, obtendo o 1º lugar com a monografia *Jacob um bandolim inesquecível*.

Teve seu trabalho retratado pelo musicólogo Brian Hodel, no artigo *Ear training for guitarists*, publicado na revista *Guitar Review*, nº 68, ano 87, p. 1 a 6. Mereceu, também, citação do seu trabalho pelo musicólogo Dr. Vasco Mariz, na 11ª edição do livro *Heitor Villa-Lobos - Compositor Brasileiro*, p. 105-201 e 223.

Realizou conferências no *Ciclo de Integración Cultural Latino-Americano*, na Escola de Música/UFRJ, Escola de Música/BR e Programa *Encontro com a Universidade* da Rádio MEC, levado em Cadeia Nacional em 16 de abril de 1988. Autora de *As pastorinhas de Realengo*, RJ, Editora da UFRJ, 1987; *Villa-Lobos o Educador*, Brasília/DF, INEP/MEC, 1989; e *O folclore no processo de arte-educação*, publicado na *Revista Brasileira de Música*, XVIII, RJ, Editora da UFRJ, 1989.

CADERNOS DIDÁTICOS UFRJ

- 1- *Iniciação à Fonética* (3ª edição)
Maria Aparecida Botelho P. Soares - CLA
- 2- *Introdução ao Direito Romano* (2ª edição)
Francisco Amaral - CCJE
- 3- *Como trabalhar o texto no 1º e 2º graus* (2ª edição)
Maurício da Silva - CFCH
- 4- *Introdução à Sociolinguística Variacionista*
Maria Cecília Mollica (org.) - CLA
- 5- *Desenho de estruturas em concreto armado*
Carlos Augusto de Oliveira Góes - CLA
- 6- *Temas de políticas de saúde*
Carlos Eduardo Aguilera e Lígia Bahia - CCS
- 7- *Beowulf student's book*
Evelyn J. Kirstein, Marlene S. dos Santos e Sonia Zyngier - CLA
- 8- *As estruturas modais na música folclórica brasileira* (3ª edição)
Ermelinda A. Paz - CLA
- 9- *Tratamento e análise de dados em Física Experimental*
Ricardo B. Barthem - CCMN
- 10- *Análise de estruturas em computadores - Volume 1*
Humberto L. Soriano e Silvio de S. Lima - CT
- 11- *Um estudo sobre as correntes pedagógico-musicais*
Ermelinda A. Paz - CLA
- 12- *Literary awareness: a coursebook for eflit students*
Sonia Zyngier - CLA