

LEONARDO RODRIGUES DA CUNHA

# **ARRANJOS DIDÁTICOS PARA COROS:**

**Reflexões pedagógicas no canto coral a partir da  
experiência de um regente-arranjador aprendiz**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2025



LEONARDO RODRIGUES DA CUNHA

# **ARRANJOS DIDÁTICOS PARA COROS:**

**Reflexões pedagógicas no canto coral a partir da  
experiência de um regente-arranjador aprendiz**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Departamento de Música da Escola de Comunicações  
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção  
do título de Licenciatura em Música.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a) Susana Cecília Igayara-Souza.

São Paulo

2025

# FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Rodrigues, Leonardo  
ARRANJOS DIDÁTICOS PARA COROS: Reflexões pedagógicas  
no canto coral a partir da experiência de um  
regente-arranjador aprendiz / Leonardo Rodrigues;  
orientadora, Susana Cecília Igayara-Souza Igayara-Souza.  
- São Paulo, 2025.  
142 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -  
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.  
Bibliografia

1. Canto coral. 2. Arranjo coral. 3. Didática musical.  
4. Afeto. 5. Estética. I. Igayara-Souza, Susana Cecília  
Igayara-Souza. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

*“Há limites para ter mas não há limites para ser”*  
Marina Silva

## AGRADECIMENTOS

A meus tios Vanessa e Augusto por me apresentarem e me estimularem desde cedo em vivências artísticas formativas diversas e por toda a acolhida em sua casa no período da graduação.

A Ana Cecília pela irmandade que em vários momentos aliviou o peso da jornada.

A meus tios Vânia e Leandro pelos estímulos, suporte imensurável, pelos momentos em família, paciência e conselhos.

A pequena Maria Alice pela esperança.

A minha mãe Valéria e meu avô Jaime por me lembrarem constantemente, mesmo sem saberem, os motivos para continuar em face das dificuldades do caminho.

A minha avó Vera por absolutamente tudo o que sou hoje.

A toda equipe CUCo, especialmente Cacau e João Ricardo, pela amizade, companheirismo e pelas contribuições valiosas para o processo do presente trabalho.

Aos professores Susana e Marco pela paciência, inspiração e orientação, não somente no presente trabalho como ao longo de toda a graduação. Agradeço também por me apresentarem a vivência coral enquanto formadora de uma atitude profissional possível na música.

A todos os meus amigos e colegas que estiveram presentes nessa trajetória, seja fisicamente, emocionalmente ou em espírito.

## RESUMO

RODRIGUES, Leonardo. *Arranjos didáticos para coros*: Reflexões pedagógicas no canto coral a partir da experiência de um regente-arranjador aprendiz. 2025, 142p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.

**Resumo:** Este trabalho propõe uma reflexão sobre a prática do arranjo coral enquanto possível ferramenta didática a partir de experiências concretas de criação e montagem de arranjos no contexto do Comunicantus: Laboratório Coral da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com os grupos Classe de Regência Coral, Coral da ECA-USP e sobretudo o Coral Universitário Comunicantus (CUCo) e Coral Escola Comunicantus. O arranjo coral didático é proposto aqui como uma reelaboração musical que atravessa um coro não só como potencial estético específico, mas sobretudo através de aspectos afetivos, expressivos e formativos e como esses pontos podem influenciar e contribuir para o desenvolvimento técnico musical de um grupo.

**Palavras-chave:** Canto coral. Arranjo coral. Didática musical. Afeto. Estética.

## ABSTRACT

RODRIGUES, Leonardo. Didactic Arrangements for Choirs: Pedagogical Reflections on Choral Singing Based on the Experience of an Apprentice Conductor-Arranger. 2025, 142p. Course Completion Work (Graduation in Music)– Department of Music, School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2023.

**Abstract:** This work proposes a reflection on choral arranging as a potential didactic tool, based on concrete experiences of creation and arrangement within the Comunicantus: Laboratório Coral at the School of Communications and Arts of the University of São Paulo. The research draws from practical activities developed with the Regência Coral Class, the Coral da ECA-USP, and especially the Comunicantus University Choir (CUCo) and the Comunicantus School Choir. The concept of didactic choral arrangement is understood here as a musical reworking that engages the choir not only through its aesthetic potential, but also through affective, expressive, and formative dimensions. These elements are examined in terms of how they can influence and contribute to the technical and musical development of a choral group.

**Key-words:** Choir singing. Choral arrangement. Didactics. Affection . Aesthetics.



# SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	p. 12
LISTA DE FIGURAS.....	p. 13
LISTA DE EXEMPLOS.....	p. 15
INTRODUÇÃO.....	p. 16
CAPÍTULO 1: ESTABELECENDO CONCEITOS.....	p. 19
1.1. ARRANJO.....	p. 19
1.2. ARRANJO CORAL.....	p. 22
1.3. DIDÁTICA E A IDEIA DE UM ARRANJO CORAL DIDÁTICO.....	p. 27
1.3.1. POR UM REPERTÓRIO MAIS AFETIVO.....	p. 28
1.3.2. ADAPTAÇÃO DE ARRANJOS JÁ EXISTENTES .....	p. 30
1.3.3. DIMENSÕES DIDÁTICAS PARA O PLANEJAMENTO DO ARRANJO.....	p. 38
1.3.4. A IMPORTÂNCIA DE UMA POSTURA ABERTA A ALTERAÇÕES NO ARRANJO DURANTE PROCESSO DE MONTAGEM.....	p. 42
CAPÍTULO 2: LEAN ON ME.....	p. 44
2.1. COMUNICANTUS: LABORATÓRIO CORAL.....	p. 44
2.2. A CANÇÃO: CONTEXTO ORIGINAL, RESSIGNIFICAÇÕES E LIGAÇÃO PROFISSIONAL/AFETIVA COM A OBRA.....	p. 45

2.3. CUCO E A PARTITURA DO ARRANJO.....	p. 51
2.4. CORAL ESCOLA COMUNICANTUS E A SONORIDADE DO ARRANJO.....	p. 55
2.4.1. PRIMEIRO PERÍODO DE MONTAGEM.....	p. 56
2.4.2. SEGUNDO PERÍODO DE MONTAGEM.....	p. 60
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 64
REFERÊNCIAS.....	p. 68
APÊNDICE 1: <i>Quem É Do Amor</i> - Sérgio Sampaio (arr. Leonardo Rodrigues) .....	p. 73
APÊNDICE 2: <i>Templo</i> - Chico César/Milton de Biase/Tata Fernandes (arr. Leonardo Rodrigues).....	p. 78
APÊNDICE 3: <i>O Amor É Elo</i> - Emicida (arr. Juliana Ripke; adapt. Leonardo Rodrigues).....	p. 83
APÊNDICE 4: <i>Lean On Me</i> - Bill Withers arr. Leonardo Rodrigues (1ª Versão).....	p. 96
APÊNDICE 5: <i>Lean On Me</i> - Bill Withers arr. Leonardo Rodrigues (2ª Versão).....	p. 99
APÊNDICE 6: <i>Lean On Me</i> - Bill Withers arr. Leonardo Rodrigues (3ª Versão).....	p. 102
APÊNDICE 7: <i>Lean On Me</i> - Bill Withers arr. Leonardo Rodrigues (4ª Versão).....	p. 104
APÊNDICE 8: <i>Alto Lá</i> - André Prando (arr. Leonardo Rodrigues).....	p. 107

APÊNDICE 9: <i>Canoa Canoa</i> - Nelson Ângelo/Fernando Brant (arr. Leonardo Rodrigues).....	p. 117
APÊNDICE 10: <i>Àgbá</i> - Douglas Germano (arr. Leonardo Rodrigues).....	p. 120
ANEXO 1: <i>O Amor É Elo</i> - Emicida (arr. Juliana Ripke).....	p. 126
ANEXO 2: <i>Prelúdio</i> - Raul Seixas (arr. Bontzye Schmidt Sandoval).....	p. 139
ANEXO 3: Transcrição fonética de <i>Lean On Me</i> (por Flávio Flávio dos Santos Moreira).....	p. 141
ANEXO 4: Apresentações gravadas.....	p. 142

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

USP	Universidade de São Paulo
ECA	Escola de Comunicações e Artes
SATB	Sopranos, Altos, Tenores e Baixos
MIDI	Musical Instrument Digital Interface
SATBB	Sopranos, Altos, Tenores, Barítonos e Baixos
SAB	Sopranos, Altos, Barítonos
CUCo	Coral Universitário Communicantus
OSUSP	Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo
COVID-19	CoronaVirus Disease- 2019

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	- Trecho inicial de <i>O Amor É Elo</i> , reelaboração de Juliana Ripke.....	p. 32
Fig. 2	- Trecho inicial de <i>O Amor É Elo</i> adaptado.....	p. 34
Fig. 3	- Trecho inicial de <i>Prelúdio</i> , reelaboração de Sandoval.....	p. 36
Fig. 4	- Trecho inicial de <i>Prelúdio</i> adaptado.....	p. 37
Fig. 5	- Dimensões didáticas para recorte de funções pedagógicas do arranjo....	p. 39
Fig. 6	- Trecho inicial de <i>Lean On Me</i> adaptado por Nancy e Randall Faber.....	p. 47
Fig. 7	- Trecho inicial de <i>Lean On Me</i> adaptado em <i>Rockschool Examinations</i> .....	p. 48
Fig. 8	- Exercício/Adaptação 1 de <i>Lean On Me</i> para piano solo.....	p. 49
Fig. 9	- Adaptação 2 de <i>Lean On Me</i> para dois pianos.....	p. 50
Fig. 10	- Trecho inicial de <i>Lean On Me</i> 1ª Versão.....	p. 52
Fig. 11	- Trecho inicial de <i>Lean On Me</i> 2ª Versão.....	p. 53
Fig. 12	- Trecho inicial de <i>Lean On Me</i> 3ª Versão.....	p. 54
Fig. 13	- Trecho inicial de <i>Lean On Me</i> 4ª Versão.....	p. 55
Fig. 14	- Trecho Final <i>Lean On Me</i> 4ª Versão.....	p. 58
Fig. 15	- Dinâmica final “Call Me”.....	p. 59

Fig. 16 - Estrutura de movimentação corporal do arranjo.....p. 61

## LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1- <i>Quem é do amor</i> - Sérgio Sampaio.....	p. 21
Exemplo 2- <i>Quem é do amor</i> - Sérgio Sampaio (arr. Leonardo Rodrigues).....	p. 21
Exemplo 3: <i>Templo</i> - Chico César / Milton de Biase / Tata Fernandes.....	p. 27
Exemplo 4: <i>Templo</i> - Chico César / Milton de Biase / Tata Fernandes (Coral da ECA-USP / arr. Leonardo Rodrigues).....	p. 27
Exemplo 5: <i>AmarElo, Levanta e Anda, Mãe, Passarinhos, Principia e Sodade</i> - Emicida.....	p. 31
Exemplo 6: <i>O Amor É Elo</i> - arr. Juliana Ripke.....	p. 32
Exemplo 7: <i>Prelúdio</i> - Raul Seixas.....	p. 35
Exemplo 8: <i>Lean On Me</i> - Bill Withers.....	p. 46
Exemplo 9: <i>Espero que nomes consigam tocar!</i> (OCAM ECA-USP - Chico César - Bráulio Bessa).....	p. 51
Exemplo 10: <i>Lean on Me</i> - Bill Withers (arr. Mac Huff).....	p. 57
Exemplo 11: <i>Better Is One Day</i> - Matt Redman (arr. Trey McLaughlin).....	p. 57
Exemplo 12: <i>It's Gonna Rain</i> - Rev. Milton Brunson Thompson Community Singers.....	p. 57

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo expor reflexões a respeito do arranjo coral enquanto ferramenta pedagógica a partir de experiências concretas de reelaboração musical e montagem de arranjos vivenciadas ao longo do período de minha graduação. A pesquisa parte da concepção de “arranjo didático” como uma forma de reelaboração musical orientada por objetivos educacionais, no que concerne o ambiente coral: objetivos proprioceptivos, alinhados à percepção musical, que trabalhem a teoria musical e que almejem horizontes extramusicais. Para tanto, a inclusão de relatos de experiência se fundamenta na compreensão de que a prática pedagógica, quando narrada e refletida criticamente, constitui fonte legítima de conhecimento educacional, algo que já se constata ao dado que a maioria da bibliografia utilizada também parte de experiências e trajetórias individuais de regentes-arranjadores<sup>1</sup>. Em complemento, essa abordagem se apoia também nas contribuições teóricas de DEWEY (1976) e LARROSA (2002), autores que, embora partam de dinâmicas diferentes, convergem ao reconhecer o papel formativo da experiência pedagógica vivida.

DEWEY (1976) propõe uma filosofia educacional fundada sobre dois princípios essenciais: a continuidade, que diz respeito ao encadeamento e desenvolvimento da experiência ao longo do tempo, e a interação, que envolve o sujeito e as condições objetivas do ambiente em constante relação. Para o autor, a verdadeira experiência educativa envolve, acima de tudo, continuidade e interação entre quem aprende e o que é aprendido. Ele também adverte que nem toda experiência é automaticamente educativa, pois algumas experiências são “deseducativas”, sobretudo aquelas que paralisam o sujeito e não contribuem para experiências futuras mais amplas (DEWEY; 1976, p. 14). Por outro lado, uma experiência é verdadeiramente formativa quando o educador é capaz de extrair de cada presente experiência todo o seu sentido, preparando o educando para fazer o mesmo no futuro (DEWEY; 1976, p. 44).

Complementando essa perspectiva, LARROSA (2002) considera que a experiência só se torna plena quando é atravessada pela linguagem e pela reflexão, e não simplesmente vivida. O autor define que “o saber da experiência é, antes de tudo, um saber narrativo”

---

<sup>1</sup> Como consta no subcapítulo “1.2 ARRANJO CORAL”



(LARROSA, 2002; p. 24), ou seja, o que realmente aprendemos da experiência só emerge quando somos capazes de narrá-la, compreendê-la e atribuir-lhe sentido. É nesse movimento de tornar o vivido algo pensado e elaborado que a experiência se converte em saber. Assim, a escrita de um relato pedagógico, mesmo atravessado por obstáculos e incertezas, torna-se um exercício formativo e epistemológico.

Dividido em dois capítulos, o primeiro com título “ESTABELECENDO CONCEITOS” apresenta os fundamentos teóricos e conceituais da pesquisa, com foco na delimitação do que se entende por “arranjo”, “arranjo coral” e “arranjo coral didático”, tendo como fio condutor pequenos relatos de criação e montagem de arranjos. Parte-se de “1.1. ARRANJO” uma revisão bibliográfica que abrange desde definições gerais do termo até suas possibilidades específicas da prática. Em “1.2. ARRANJO CORAL” comento a consolidação do arranjo coral no Brasil, destacando seus vínculos históricos, pedagógicos e identitários. Por fim, em “1.3. DIDÁTICA E A IDEIA DE UM ARRANJO CORAL DIDÁTICO” busco delimitar especificidades do que poderia vir a ser um “arranjo didático”. Para tanto sugiro a escolha de um repertório afetivo e adaptação de arranjos já existentes como pontos de partida para uma atitude mais didática na reelaborações de novos arranjos, bem como busco sistematizar quatro dimensões didáticas observadas e mobilizadas ao longo dos relatos analisados, de forma a guiarem o levantamento de necessidades específicas de um coro, sendo: propriocepção corporal, percepção musical, teoria musical e aspectos extramusicais. Também são discutidas as interseções entre esses eixos, indicando como o arranjo pode operar como ferramenta integradora de conteúdos técnicos, expressivos e culturais no contexto coral.

O segundo capítulo “LEAN ON ME” se debruça sobre a experiência concreta de criação, montagem e readaptação de um arranjo coral da canção de mesmo nome, de autoria do cantor e compositor estadunidense Bill Withers, realizada com os grupos Coral Universitário Comunicantus (CUCo) e Coral Escola Comunicantus. Apresenta-se o contexto de escolha da obra, seus significados socioculturais, minha experiência profissional com a canção, bem como os critérios técnicos e afetivos que nortearam procedimentos específicos de criação musical para elaboração do arranjo. O capítulo documenta as etapas do processo de ensaio, os ajustes realizados durante a montagem e as estratégias de condução aplicadas em função das demandas de cada grupo.

Para tanto, este relato mais robusto foi possível a partir de três fontes: memória empírica, planejamentos e anotações pessoais pré e pós ensaios e avaliações de ensaio escritas desses encontros, realizadas por mim e por colegas da disciplina que compõem o coro trabalhado e que constituem atividade regular do grupo enquanto disciplinas curriculares.

# CAPÍTULO 1: ESTABELECENDO CONCEITOS

## 1.1. ARRANJO

Sendo antes de tudo uma faceta prática do fazer musical, seja ele no ambiente erudito ou popular (embora mais presente e difundido no segundo), músicos profissionais, estudantes de música de níveis diversos ou simplesmente ouvintes mais ativos já ouviram falar pelo menos alguma vez a palavra arranjo em algum contexto musical. Há um senso comum do que viria a ser este conceito porém raras são às vezes em que esta ideia foge a uma noção mais ligada ao “saber fazer” ou ao “reconhecimento do fenômeno”. Mesmo obras consagradas no ensino da prática da criação de arranjos como *Arranjo* de Carlos Almada ou mesmo *Arranjo - Método Prático vol. 1, 2 e 3* de Ian Guest partem do pressuposto de que os leitores compreendem do que se trata o assunto, do que significaria a palavra ou ao menos entendem as possibilidades diversas do que poderia vir a ser sua prática, sem explorar necessariamente uma explicação conceitual ainda que em uma linguagem escrita voltada exclusivamente para músicos.

Refazendo alguns passos bibliográficos na investigação conceitual do termo presentes em OLIVEIRA (2022), André Protásio Pereira (PEREIRA, 2005) traz contribuições iniciais para compreender o sentido deste conceito a começar pela sua definição em algumas enciclopédias musicais como o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* em que a ideia de arranjo “[...] se aplica à qualquer peça musical que se baseia ou incorpora algum material pré-existente” envolvendo “[...] mudança do meio da composição original, uma elaboração ou simplificação, mas que em ambos os casos algum nível de recomposição está normalmente envolvida.” (BOYD, 2000; apud. PEREIRA 2005; p. 68).

No mesmo trabalho temos ainda outra perspectiva a partir da obra *The Study of Orchestration* onde o arranjo pode ser dividido em duas funções: *Transcrição*, tratando da transferência da obra de um meio para outro; e *arranjo*, ainda de maneira mais criativa, onde a partir de elementos pré-existentes de uma obra ganharia harmonia, contracantos, ritmo antes mesmo de uma orquestração (ADLER 1989 apud. PEREIRA 2005; p. 68).

Com Flávia Vieira Pereira (PEREIRA, 2011) começamos a ter um vislumbre mais refinado das possibilidades da descrição e conceituação da prática do arranjo. A autora propõe

uma divisão da noção geral de arranjo em seis subconceitos, fundamentais para que possamos traçar possibilidades e limitações de sua prática, aqui ordenados e descritos respectivamente da prática mais limitada até a mais aberta à liberdade criativa do arranjador: *transcrição*, *redução*, *orquestração*, *adaptação*, *arranjo* e *paráfrase*.

Segundo a autora, a começar pela *transcrição*, a prática pode ser fundamentada como a passagem de uma obra de um meio para outro com o objetivo de manter ao máximo a integridade da peça original, algo que mantém o diálogo com PEREIRA (2005). *Redução* de uma obra consistiria em concentrar suas vozes ou camadas para uma formação mais simples, mantendo seus aspectos essenciais. *Orquestração* é tratada como uma prática técnica criativa que organiza os materiais sonoros originais para diferentes formações instrumentais distinguindo instrumentação de orquestração e também do que viria a ser uma reelaboração vocal.

*Adaptação* contemplaria a modificação de uma obra para contextos diferentes de sua criação original, seja em termos de público, função<sup>2</sup> ou formato, implicando cortes, alterações de andamento, simplificações técnicas ou modificações estruturais. *Arranjo*, além da ambiguidade de seu significado podendo abranger os outros subconceitos citados, é descrito justamente como a interseção mais livre do que as citadas até então, variando conforme o grau de intenção na liberdade criativa do arranjador. *Paráfrase*, por fim, pode ser compreendida como uma recriação ainda mais livre que o *arranjo*, partindo de elementos reconhecíveis de uma obra para a proposição de uma nova construção com elementos adjacentes, se aproximando cada vez mais da noção de uma nova composição em si.

PEREIRA (2011) ainda discute os limites entre os conceitos, propondo que na prática musical as fronteiras entre eles muitas vezes se confundem, complementando que o entendimento dessas práticas deve considerar também o contexto social, histórico e performático em que estão inseridas, não apenas critérios formais. De toda forma, conforme aponta OLIVEIRA (2022) a respeito do arranjo no universo vocal e coral: “de todos estes termos, no ambiente vocal e coral, os que mais aparecem e se confundem e se misturam são três: arranjo, transcrição e adaptação.” (p. 22).

---

<sup>2</sup> Inclui-se funções didáticas.

Para exemplificação inicial selecionei a canção *Quem é do amor*<sup>3</sup> de Sérgio Sampaio com arranjo coral meu a quatro vozes (SATB). Conheci a canção através de uma pesquisa pessoal de repertório onde entrei em contato com a obra do artista, em especial o álbum póstumo *Cruel* (2015) onde a canção está inserida. Com esta música tenho minha primeira experiência de reelaboração coral com a possibilidade de montagem de um grupo real, em caráter acadêmico, como escolha de peça a reger na Classe de Regência do Comunicantus: Laboratório Coral na disciplina Regência Coral III no segundo semestre de 2022.

A disciplina, oferecida semestralmente e obrigatória entre os níveis I e IV, ao mesmo tempo que fornece ferramentas técnico-gestuais para a aprendizagem da regência coral, constitui-se também como um grupo coral formado por alunos do Departamento de Música da ECA-USP — sejam eles graduandos em regência, licenciatura ou bacharelado em composição ou instrumentos (embora seja obrigatória apenas para os dois primeiros cursos). A canção é apresentada adiante tanto em sua versão original (Exemplo 1), utilizada como referência para a reelaboração, quanto em forma de vídeo-partitura com áudio MIDI, correspondente ao arranjo coral produzido (Exemplo 2).

Neste arranjo, seguindo as definições estabelecidas por PEREIRA (2011), utilizei diversos caminhos melódicos extraídos da instrumentação presente na gravação original de referência, transpondo-os para o meio vocal com interferências pontuais. O resultado pode ser aproximado, neste momento, a algo que se configura, para além de um arranjo coral, também como uma transcrição coral:

Exemplo 1: *Quem é do amor* - Sérgio Sampaio

[https://youtu.be/S-fycSSrVFM?si=bhIMnhXGYWw\\_ov-2](https://youtu.be/S-fycSSrVFM?si=bhIMnhXGYWw_ov-2)

Exemplo 2: *Quem é do amor* - Sérgio Sampaio (arr. Leonardo Rodrigues)

<https://youtu.be/71qBOLJW0TI?si=H3yn-6LonVMsaVI3>

---

<sup>3</sup> A partitura completa do arranjo encontra-se no APÊNDICE 1.

## 1.2. ARRANJO CORAL

Tendo em vista as definições previamente estabelecidas acerca do conceito de arranjo, no caso específico da prática coral, lidamos portanto com uma reelaboração musical no âmbito do canto coletivo. Nesse sentido, a fim de tentar compreender mais a fundo as especificidades da prática do arranjo na vivência coral, cabe a indagação: O que justifica a prática do arranjo no canto coral? Sem a pretensão de delimitar uma resposta definitiva para essa pergunta, o que extrapolaria os limites do presente trabalho, é possível elencar ao menos quatro razões gerais que apontam possíveis respostas a essa questão no contexto da atividade coral brasileira, tendo como base LAKSCHEVITZ (2006), OLIVEIRA (2017) e TEIXEIRA (2013):

- 1) *Herança histórica e enraizamento da prática de arranjos corais;*
- 2) *Expansão do número de coros amadores;*
- 3) *Adaptação do repertório às características de coros específicos;*
- 4) *Consolidação do regente-arranjador como autor de repertório.*

Quando sugerimos um possível enraizamento histórico da prática de arranjos no Brasil, a implementação<sup>4</sup> do canto orfeônico nas escolas de educação básica em todo o território nacional proposta por Heitor Villa-Lobos a partir da década de 1930 surge como marco principal na consolidação de uma prática que, embora já presente em diversos estados brasileiros a partir do início da República<sup>5</sup>, ganha uma difusão e institucionalização em todo o país. Em complemento, ao longo do século XX, a atuação de figuras como Camargo Guarnieri e Hans-Joachim Koellreutter como formadores de músicos e do pensar-fazer musical, contribui para a formação de uma geração de regentes-arranjadores entre os quais se destacam Damiano Cozzella, Samuel Kerr e Marcos Leite. A partir dessas trajetórias cruzadas, uma herança histórica na produção de arranjos é vislumbrada, contribuindo não só para o crescimento no repertório coral através dos arranjos mas também, e especialmente a partir dos últimos nomes citados, para a utilização dos arranjos como meio de acesso ao repertório coral de tradição erudita, algo que já sugere contornos didáticos na prática do arranjo (OLIVEIRA 2017, pg. 20-23).

---

<sup>4</sup> Reforma Francisco Campos. Decreto n. 19.890, de 18/4/1931.

<sup>5</sup> Embora as disciplinas tivessem outros nomes, já existia canto escolar, baseado no orfeão francês, desde a última década do século XIX em diversos estados, regulados por legislações estaduais, principalmente em São Paulo de modo que, embora proposto por Villa-Lobos, não teria sido ele em si o criador da prática.

Neste sentido, a expansão dos coros amadores e a consequente necessidade de maior oferta de repertório naturalmente dialogam com esse processo histórico. Desde a atuação de Villa-Lobos observa-se um crescimento no número de coros amadores no Brasil, sobretudo a partir da década de 1960, conforme aponta OLIVEIRA (2017, p. 21). Elza Lakschevitz (2006) comenta práticas como as impulsionadas pela FUNARTE com os Paineis de Regência Coral na década de 80 realizados em diversas regiões do país com o intuito de oferecer formação continuada a regentes e estimular a troca de experiências “do Amazonas ao Rio Grande de Sul” (LAKSCHEVITZ; org. LAKSCHEVITZ, 2006; p. 36) e que à luz da presente exposição podem ter contribuído para esse aumento.

Outras iniciativas mais concentradas no Rio de Janeiro, pólo cultural brasileiro no século passado, tais quais festivais e concursos corais diversos ou mesmo a atuação de órgãos como a Associação de Canto Coral no Rio de Janeiro, ativa desde a década de 40, que atraíam regentes e coros de diversas localidades do país, também podem ter colaborado para essa intensificação. Além disso, é válido lembrar como especialmente a segunda metade do século XX coincide tanto com a intensificação do papel do rádio enquanto difusor de canções da cultura popular quanto com o apogeu dos Festivais Internacionais da Canção<sup>6</sup>. Temos, portanto, canção e arranjo em relevância. A respeito da ideia da canção popular no universo coral, embora em caráter mais poético, KERR (2006) comenta:

A canção faz parte do universo sonoro que nos rodeia, é a música da nossa ancestralidade. E a voz é o instrumento que a faz soar, às vezes em solo, às vezes a muitas gargantas. (KERR; org. LAKSCHEVITZ. 2006; p. 120).

Quanto à adaptação do repertório às características específicas dos coros, a prática do arranjo se apresenta como resposta tanto à demanda por repertório e às limitações técnicas de determinados grupos, muitas vezes formados por cantores sem formação musical formal ou em formação inicial, como também à valorização da canção e do repertório cultural dos integrantes desses coros.

OLIVEIRA (2017) reforça esse aspecto ao apontar que muitos regentes começam a arranjar por necessidade prática em resposta à ausência de materiais adequados à realidade de seus conjuntos, o que já evidencia o arranjo como ferramenta de manejo não só estético como também didático (OLIVEIRA, 2017, p. 70-77). Essa perspectiva é enfatizada por

---

<sup>6</sup> Sem deixar de mencionar o contexto político em que o país se insere, sobretudo a partir de 1964, bem como o papel que a canção adquire enquanto veículo de denúncia e resistência cultural.

FIGUEIREDO (2006), ao afirmar que “muitas vezes, a pesquisa de repertório se torna frustrante, ao constataremos que aquilo que existe não se adapta ao coro que temos”, o que leva regentes brasileiros a “investirem na criatividade, gerando novas alternativas para repertório” (FIGUEIREDO, org. LAKSCHEVITZ, 2006, p. 7). LAKSCHEVITZ (2006) complementa ao relatar sua experiência como regente explorando não apenas reelaboração de canções, mas também a adaptação de arranjos já existentes de modo a adequá-los ao seu contexto de trabalho com vozes infantis:

Mesmo os arranjos que recebia de compositores conhecidos, eu muitas vezes ajustava. Mudava a tonalidade, adaptava frases, dividia partes para diferentes vozes. Tudo para que se encaixasse melhor no grupo. (LAKSCHEVITZ, org. LAKSCHEVITZ, 2006, p. 51).

Por fim, a consolidação da ideia do regente como autor e criador de repertório surge como consequência de todos os fatores anteriormente comentados. O arranjo passa a ser entendido como uma instância de autoria na qual o regente-arranjador assume um papel ativo na criação do repertório ao grupo a que está conectado. Ainda que muitas vezes iniciada por necessidade, essa prática se transforma em linguagem própria com uma identidade artística específica. Circulando entre coros muitas vezes de maneira informal, estes arranjos passam a contribuir para a difusão de repertório e para o reconhecimento do regente como criador (MOURA, 2012; apud. OLIVEIRA, 2017; p. 70).

Essa condição se manifesta de forma evidente na trajetória de Samuel Kerr que reconhece ter iniciado a prática do arranjo por necessidade prática mas que de repente viu seus arranjos serem “cantados no Brasil inteiro” (TEIXEIRA, 2013, p. 12), levando-o a se enxergar, além de regente, também um regente-arranjador. Kerr traz uma visão importante do regente-arranjador neste contexto enquanto agente de memória, deixando registros que serão retomados por outros intérpretes em um processo contínuo de reelaboração musical:

[...] você vai produzir uma música que daqui a vinte anos será procurada por alguém que vai querer repetir a experiência que você plasmou no arranjo (CORAL DA UNIÃO, 1994, apud TEIXEIRA, 2013, p. 3).

Trazendo outro exemplo individual à luz da exposição, selecionei um arranjo meu da canção *Templo* de Chico César e texto de Milton de Biase/Tata Fernandes a cinco vozes (SATBB), apresentado mais adiante no Exemplo 4. Conheci *Templo* através de uma experiência profissional atuando como estagiário na produção de um concerto da Orquestra Sinfônica da USP (OSUSP) com o próprio Chico César como convidado no final do ano de



2022. Na época, encantado pela canção após o concerto e com um objetivo pessoal de compor novos arranjos, decidi reelaborar a canção para uma formação coral.

Conforme construía o arranjo percebi que uma referência auditiva de um coro específico me vinha à mente à medida que imaginava os resultados sonoros: o Coral da ECA-USP. O grupo, assim como a Classe de Regência Coral, constitui um coro dentro do Comunicantus: Laboratório Coral além de ser uma disciplina na grade curricular do Departamento de Música da ECA-USP com os títulos *Canto Coral I, II, III e IV*<sup>7</sup>. A disciplina, que possui caráter obrigatório para todos os cursos em música nos primeiros anos do currículo, abre também a possibilidade para alunos de outras unidades além do departamento, em caráter optativo, com outras numerações a partir de “V”, desde que munidos de conhecimento musical necessário para arcar com as demandas do grupo. Trata-se, portanto, de um coro formado por músicos de níveis diversos e que, inclusive, “[...] tradicionalmente, busca ser um espaço no qual composições ou arranjos inéditos feitos por alunos do Departamento de Música possam ser executados pela primeira vez.” (RAMOS, 2003, p. 21-22 apud. LOPES, 2023, p. 17)

A identidade deste coro passou a desempenhar um papel estruturante na criação do arranjo, culminando nos seguintes objetivos na escrita:

- a) *Divise no naipe de baixos*: divisão em baixos e barítonos como solução ao equilíbrio da massa sonora. Isto se justifica, infelizmente, pela entrada desproporcional de mais homens do que mulheres na graduação em música, em que grande parte destes estudantes possuem vozes mais graves;
- b) *Redução rítmica simples e conduções de vozes intuitivas*: proporcionar uma rápida leitura, levando em conta a formação heterogênea dos coralistas, com níveis de estudo e experiência coral diversos;
- c) *Inclusão do acompanhamento instrumental*: com objetivo pedagógico de engajar emocionalmente os integrantes, especialmente os calouros, permitindo-lhes destacar-se no processo de montagem ao tocarem seus instrumentos principais (neste caso, o violão);

---

<sup>7</sup> Neste momento essa ainda era a obrigatoriedade curricular da disciplina. Como veremos mais a frente, este contexto muda no semestre seguinte do mesmo ano, afetando de maneira direta a formação do grupo em quantidade de coralistas e equilíbrio dos naves.

- d) *Diversificação de repertório*: compromisso pessoal na proposição de obras de artistas negros.

No passo a passo da reelaboração, algumas etapas para otimização do tempo na criação do arranjo foram tomadas, tendo como referência o já citado trabalho de TEIXEIRA (2013), levando em conta os procedimentos técnicos de criação musical recolhidos na dissertação que analisa a obra arranjada do regente-arranjador Samuel Kerr, sendo ao todo: 1) Introdução; 2) Finais; 3) Melodia principal distribuída entre os naipes; 4) Preencher os espaços vazios; 5) Pergunta e Resposta; 6) Melodia Acompanhada; 7) Homofonia; 8) Alternância de procedimentos na condução do arranjo; 9) Processos imitativos; 10) Fragmentos da melodia principal em vozes secundárias; 11) Uníssonos; 12) Utilização de fonemas; 13) Liberdade ao intérprete; 14) Duas ou mais canções no mesmo arranjo.

No meu arranjo os 3º, 4º e 11º procedimentos foram os mais utilizados. Em menor grau também o 5º, 6º, 7º, 8º e 10º também ocorrem. Quanto às intenções mais puramente estéticas, houve uma preocupação em condicionar uma textura densamente crescente,<sup>8</sup> além de uma atenção mais global em construir uma atmosfera etérea de modo a valorizar a atitude contemplativa do sentimento do amor que a canção original trata. Neste sentido, foi utilizada como gravação de referência a primeira versão registrada da música presente no disco *Aos Vivos* (1995) conforme apresentado no Exemplo 3.

O presente arranjo foi montado pelo grupo na primeira metade de 2023 e apresentado pelo Coral da ECA-USP no 14º Festival CoralUSP em 18/06/2023, no Centro Cultural Camargo Guarnieri na segunda metade do mesmo ano no Festival Comunicantus 2023 em 08/11/2023 no Espaço da Artes da ECA-USP. Em ambas as ocasiões, a regência esteve a cargo de Denise Castilho de Oliveira Cocareli, regente do grupo no período mencionado (RODRIGUES, 2023). A respeito do processo de montagem do arranjo, COCARELI (2024) comenta:

Além do rico resultado sonoro que o arranjo constroi, foi uma ótima peça para o trabalho inicial com o coro, pois proporcionou uma leitura rápida e com um bom resultado musical, trazendo motivação e contribuindo para a construção da turma enquanto coro. (COCARELI, 2024; p. 115)

---

<sup>8</sup> Em outras palavras, o início do arranjo apresenta motivos com naipes solistas. Posteriormente, os mesmos motivos são reapresentados em agrupamentos de dois naipes na intenção de justamente tornar o arranjo cada vez mais denso, além de explorar também a relação entre texto e música presente na composição (o encontro entre indivíduos ansiado no texto se torna o encontro entre naipes no arranjo),

Abaixo segue tanto a gravação de referência mencionada como uma video partitura<sup>9</sup> do arranjo com o grupo executando-o:

Exemplo 3: *Templo* - Chico César / Milton de Biase / Tata Fernandes

<https://youtu.be/1WSslxob5nY?si=DPzQQLvAJFcxI82X>

Exemplo 4: *Templo*<sup>10</sup> - Chico César / Milton de Biase / Tata Fernandes (Coral da ECA-USP / arr. Leonardo Rodrigues)

<https://youtu.be/Np75741eyg8?si=Y5CmBSqz1QGoa-5I>

### 1.3. DIDÁTICA E A IDEIA DE UM ARRANJO CORAL DIDÁTICO

Assim como argumentado no início do presente trabalho com a palavra arranjo, também há um senso comum acerca da palavra didática. No dicionário<sup>11</sup> podemos encontrar palavras adjacentes como “técnica” e “arte” em expressões como “técnica de ensinar” ou “arte de ensinar”, sempre ligadas à essa noção geral de transmissão de conhecimento. É comum também relacionar a palavra enquanto adjetivo positivo a sujeitos agentes da educação cuja capacidade na transmissão de conhecimento seja reconhecidamente notória, algo perceptível em afirmações como “tal pessoa possui boa didática”.

De toda forma, conforme aponta LIBÂNEO (1994) em *Didática*, este termo se refere ao campo de estudos pedagógicos que se ocuparia dos objetivos, conteúdos, métodos e condições do ensino, articulando-os às finalidades educativas específicas, sempre de maneira social. A didática colabora para que os processos de ensino sejam pensados de maneira intencional, contextualizada e formativa. Ensinar algo didaticamente, neste sentido, implicaria organizar e conduzir o processo de ensino com base em objetivos definidos e em estratégias adequadas ao contexto educacional, envolvendo tanto o planejamento de conteúdos e

---

<sup>9</sup> A partitura escrita completa do arranjo encontra-se no APÊNDICE 2.

<sup>10</sup> Esta gravação presente na vídeo-partitura foi realizada em caráter de ensaio, porém, no ANEXO 4 consta outro registro da obra em uma apresentação que integra o doutorado de COCARELLI (2024).

<sup>11</sup> <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/did%C3%A1tica/>

atividades quanto a escolha de abordagens que favoreçam o engajamento do público-alvo e a construção significativa do conhecimento.

No caso de um arranjo coral didático, portanto, tratamos de uma reelaboração musical que vise o desenvolvimento de necessidades específicas de grupos específicos, desde o planejamento e escolhas técnicas de criação musical até a montagem efetiva do arranjo.

### 1.3.1. POR UM REPERTÓRIO MAIS AFETIVO

No campo da educação musical, quando alinhamos essa noção de didática exposta, é válido mencionar a contribuição dos métodos ativos para mudanças de paradigma importantes no ensino da música, focado antes até então na formação de instrumentistas e compositores virtuosos. O século XX é palco dessas mudanças a partir das contribuições de educadores como Émile Jaques-Dalcroze, Carl Orff, Zoltán Kodály, Edgar Willems e Shinichi Suzuki.

Como aponta FONTEERRADA (2008), as abordagens destes educadores priorizavam a vivência corporal, a escuta sensível, a criação e a musicalidade cotidiana como fundamentos do aprender musical. Na visão destas pedagogias, a música não seria apenas uma disciplina a ser ensinada, mas uma vivência a ser compartilhada e reinventada em grupo, contribuindo para a ampliação do conceito de didática musical, agora atravessado por práticas que envolvessem o corpo, a voz, a cultura e o afeto (FONTEERRADA, 2008; p. 119-122).

Dentre os educadores mencionados, Zoltán Kodály apresenta, talvez, a relação mais direta com o canto coral, utilizando canções folclóricas<sup>12</sup> e jogos cantados como ponto de partida para a alfabetização musical (FONTEERRADA, 2008; p. 150-159). Edgar Willems, por sua vez, embora não mencione diretamente o canto coral, enfatiza a voz e a escuta como eixos centrais da experiência musical, especialmente através da melodia, onde a música deveria ser

---

<sup>12</sup> Aspecto que se aproxima da proposta de Villa-Lobos com o canto orfeônico e com a ideia aqui desenvolvida de um repertório mais próximo a cultura e memória do coralista.

vivida e compreendida antes de ser lida e escrita, e que essa vivência passaria invariavelmente pela voz (FONTERRADA, 2008; p. 137-139). As demais metodologias, apesar de não estarem diretamente associadas ao canto coral, possuem princípios que favorecem a construção de uma abordagem coral mais formativa, sensível e participativa.

Pensar na cultura e memória de um grupo se estabelece então como ponto de partida para arranjos corais com finalidades mais didáticas, sendo uma postura que pode ser tomada já pela escolha do repertório a ser reelaborado. OLIVEIRA (2017) comenta essa perspectiva retratando como esta atitude é muito comum entre regentes-arranjadores que conciliam não só trajetórias musicais de coralistas e de si próprios, como também de potenciais públicos que apreciarão estes arranjos (p. 31-32).

Essa conciliação pressupõe levar em conta o perfil dos indivíduos para a escolha do repertório, no que diz respeito: gosto musical, faixa etária, naturalidade, condição socioeconômica, formação acadêmica, religião, gênero, raça, etc. Além disso, o perfil ou caráter em que a atividade do coro ocorre também pode ser um norteador de recorte de repertório, vide contextos profissionais, escolares, conservatórios de música, universitários, comunitários, empresariais etc. Em complemento, haveria também a necessidade de uma compreensão do coro enquanto organismo vivo, passível de mudanças, avanços e declínios, sendo o perfil e sobretudo a presença dos integrantes maleáveis, conforme aponta RAMOS (1988):

No Brasil, a maioria dos corais têm um ciclo. Entendemos ciclo como um processo onde um certo número de cantores se forma como grupo, fixa-se junto a um determinado coral, desenvolve com o regente um certo trabalho até um ponto apical e depois se rompe de forma brusca ou entra gradualmente em decadência. Quando os coros não tem um ciclo, costumam ter ciclos consecutivos. Poder-se-ia talvez dizer, porém, que quem efetivamente tem um ciclo é o cantor, o coralista. Existe uma verdadeira corrente migratória de coralistas que atravessa a vida dos coros. (RAMOS, 1988; p. 23-24)

Ainda que de maneira temporária, portanto, o arranjo coral assume uma função de mediação entre memória individual e identidade coletiva, tendo o repertório como terreno fértil. Samuel Kerr também comenta essa noção a partir do que ele cunha como *partituras de utopia* onde o cuidado com a identidade de um grupo alcança não só um engajamento coletivo mais evidente onde os coralistas cantam suas próprias memórias a partir do arranjo de canções que fizeram parte de suas vivências, como também um movimento mais amplo de resgate,

conservação e manutenção de repertórios específicos através da ressignificação do repertório no canto coral (TEIXEIRA, 2013 p. 15-16).

### 1.3.2. ADAPTAÇÃO DE ARRANJOS JÁ EXISTENTES

Alinhado às questões afetivas expostas, um caminho propulsor para uma atitude didática na criação e montagem de arranjos corais seria a adaptação de arranjos já existentes ao contexto específico ao qual ele será montado. Tal ato não é uma proposição inédita, sendo inclusive muito comum na prática de regentes-arranjadores mais experientes, como aponta OLIVEIRA (2017; p. 83-90).

Levando em conta que os arranjos corais também constituem obras próprias, é muito natural que regentes e os próprios coralistas de um grupo tenham o desejo de montar um arranjo específico que já conheçam de outro contexto ou que simplesmente assistiram outros coros apresentarem. Além disso, do ponto de vista prático, é possível haver situações em que adaptar um arranjo seja mais viável para o regente-arranjador do que criar algo totalmente novo. Esta adaptação pode ocorrer em um primeiro momento através de uma adequação da “tonalidade, altura de notas, troca de naipes que cantam determinadas linhas, ou mesmo que excluam ou adicionem trechos”<sup>13</sup> (OLIVEIRA, 2017; p. 84).

Implicitamente, este processo de adaptação também incluiria um estudo profundo no arranjo original<sup>14</sup> em que, ao mesmo tempo que levantaria as potencialidades e obstáculos de um grupo a montá-lo, revelaria as modificações necessárias para atender as necessidades do coro. Neste sentido, é válido pontuar a importância ética em adaptar apenas o necessário, respeitando a autoria do arranjador original, uma vez que todo este processo já integrará parte da vivência do regente-arranjador que realiza a adaptação para a criação posterior de seus

---

<sup>13</sup> Incluiria ainda a reedição da partitura por parte do regente como uma forma de adaptação inicial, visto que o olhar de condutor da montagem da peça poderia influenciar em escolhas de edição específicas, tais quais adição, tais quais simplificações rítmicas, adição de dinâmicas, valorização de elementos da partitura em detrimento de outros etc.

<sup>14</sup> Uma metodologia possível para este estágio do estudo de arranjos possivelmente adaptáveis seria o *Referencial de Análise de Obras Corais* Silva Ramos (RAMOS, 2003), podendo se aplicar também as canções originais para novos arranjos como um todo.

próprios arranjos. A fim de ilustrar como isso poderia ser realizado, trago a reflexão mais uma experiência individual que dialoga com estes pontos.

Além da canção *Templo*, também pude adaptar um arranjo já existente de um *pot pourri* de canções (Exemplo 5) do artista Emicida chamado *O Amor é Elo* (Exemplo 6) para o Coral da ECA-USP na segunda metade de 2023, inicialmente criado pela arranjadora Juliana Ripke para o Coral Juvenil do Guri em 2021. Conforme comenta COCARELLI (2024):

Enquanto as peças Beba Coca-Cola e Suíte dos Pescadores representaram uma tradição construída no ambiente universitário, selecionamos o arranjo de Juliana Ripke *O amor é o Elo*, a partir de músicas do cantor e compositor Emicida. Escrito originalmente para coro a três vozes (SAB) e piano, nossa versão é uma adaptação para coro a quatro vozes, realizada pelo estudante Leonardo Rodrigues. Na concepção do programa, esse arranjo representa a inserção de uma identidade construída fora do ambiente acadêmico, por vezes marginalizada e que é parte expressiva e representativa da nossa sociedade, entendendo que o Coral da ECA-USP se insere no presente contexto, como um grupo formado por jovens advindos de diferentes lugares e classes sociais, além de trazer problemáticas atuais, que estão inseridas no contexto do ensino e da prática musical. (COCARELLI, 2024; p. 110)

Neste contexto, a montagem e regência do arranjo também não foram feitas por mim, embora estivesse intimamente ligado ao grupo. Para além da escolha e adaptação do repertório, que por si só já demonstraram uma preocupação em dialogar com a identidade do grupo, a apresentação realizada no 1º Encontro de Coros Universitários Mackenzie em 21/11/2023 contou não só com o acompanhamento de piano (realizado na ocasião por mim), como também com outros instrumentos tais quais bateria, guitarra e contrabaixo. Um movimento que despontou uma motivação coletiva ainda mais acentuada já que proporcionou um ambiente receptivo para que os alunos, sobretudo calouros, mostrassem suas vivências musicais mais amplas em seus próprios instrumentos dentro do contexto coral e se destacassem no ato (COCARELLI, 2024; p. 111)

Abaixo seguem as canções que incluem o arranjo em uma playlist pela plataforma YouTube, uma gravação da reelaboração original bem como, em seguida, um trecho inicial da partitura do arranjo original (Figura 1):

Exemplo 5: *AmarElo, Levanta e Anda, Mãe, Passarinhos, Principia e Sodade* - Emicida  
[https://youtube.com/playlist?list=PLNdWCPA8j55yO\\_zzM1cqzj\\_Ey3nk7ff6&si=xHbwvmtPLHImuw20](https://youtube.com/playlist?list=PLNdWCPA8j55yO_zzM1cqzj_Ey3nk7ff6&si=xHbwvmtPLHImuw20)

Exemplo 6: *O Amor É Elo* - arr. Juliana Ripke

<https://youtu.be/WTCSQp6AExI?si=Qux-vsyyaa0N6viL>

**O amor é elo**

Com muito carinho, dedicado especialmente ao Coral Juvenil do Guri

Medley Emicida: AmarElo, Levanta e anda, Mãe, Passarinhos, Principia e Sodade

Emicida  
Arr. Juliana Ripke

O amor é certo na incerteza  
 Socorro no meio da correnteza  
 Tão simples como um grão de areia  
 Confunde os poderosos a cada momento  
 Amor é decisão, atitude  
 Muito mais que sentimento  
 Alento, fogueira, amanhecer  
 O amor perdoa o imperdoável  
 Resgata a dignidade do ser  
 É espiritual  
 Tão carnal quanto angelical  
 Não tá no dogma ou preso numa religião  
 É tão antigo quanto a eternidade  
 Amor é espiritualidade  
 Latente, potente, preto, poesia  
 Um ombro na noite quieta  
 Um colo pra começar o dia

Solo falado durante coro (c.1-8):

Principia

♩ = 120

Soprano: la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia

Alto: Ah la ia la ia la ia Ah la ia la ia la ia

Barítono: Ah la ia la ia la ia Ah la ia la ia la ia

Piano: Rhodes D<sup>maj</sup>7 C<sup>#7(b13)</sup> F<sup>#m</sup>7 C<sup>#m</sup>9 Eb<sup>7(#11)</sup> D<sup>maj</sup>7 C<sup>#7(b13)</sup> F<sup>#m</sup>7 B<sup>7</sup> 1.2. Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

Fig. 1 - Trechos iniciais de *O Amor É Elo*<sup>15</sup>, reelaboração de Juliana Ripke (Acervo Pessoal)

Como é possível constatar, o terceiro naipe do arranjo compreende “barítonos”. Essa escolha traduz como a faixa etária do coro ao qual o arranjo foi pensado pode influenciar processos de criação específicos, a começar pela divisão de naipes. Vale lembrar que esse contexto original envolvia vozes pré-adolescentes e adolescentes, que apresentam menor extensão nos extremos grave e agudo da tessitura vocal, além de estarem sujeitos às mudanças fisiológicas decorrentes da puberdade, especialmente na maturação do trato vocal de meninos.

<sup>15</sup> Partitura completa do arranjo original se encontra no ANEXO 1.



E embora minha adaptação<sup>16</sup> (Figura 2) tenha consistido, essencialmente, na criação de uma nova linha melódica para o naipe de baixos, foi necessário realizar interferências pontuais, sobretudo na linha dos barítonos, para garantir que as melodias estivessem em conformidade com a harmonia da música original.

Além disso, o Coral da ECA-USP, neste momento, havia passado por uma reestruturação curricular com sua obrigatoriedade reduzida de dois para um ano entre os alunos da graduação.<sup>17</sup> Tal fato diminuiu consideravelmente o número de coralistas e consequentemente o número de tenores e baixos, o que já difere do contexto em que *Templo* foi montado, visto que a necessidade não era mais equilibrar as vozes do naipe de baixos entre baixos e barítonos<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> A partitura completa do arranjo encontra-se no APÊNDICE 3 bem como um registro de apresentação da mesma no ANEXO 4, também integrante do doutorado de COCARELLI (2024).

<sup>17</sup> Compreendendo agora as disciplinas *Canto Coral I* e *Canto Coral II* em caráter obrigatório e numerações a partir de “III” em caráter optativo.

<sup>18</sup> Ou neste caso, criar uma linha de tenores e uma linha de baixos, algo que dada a região de alturas em que a linha melódica de barítonos ocorre na reelaboração original, seria até mesmo impraticável, pressupondo uma reestruturação em níveis maiores no arranjo.

# "O amor é elo"

Com muito carinho, dedicado especialmente ao Coral Juvenil do Guri

Medley Emicida: AmarElo, Levanta e anda,  
Mãe, Passarinhos, Principia e Sodade

Emicida  
arranjo: Juliana Ripke  
adaptação e edição: Leonardo Rodrigues

Solo falado durante coro (c. 1 - 8):

O amor é certo na incerteza  
Socorro no meio da correnteza  
Tão simples como um grão de areia  
Confunde os poderosos a cada momento  
Amor é decisão, atitude  
Muito mais que sentimento  
Atento, fogueira, amanhecer  
O amor perdoa o imperdoável  
Resgata a dignidade do ser  
É espiritual  
Tão carnal quanto angelical  
Não tá no dogma ou preso numa religião  
É tão antigo quanto a eternidade  
Amor é espiritualidade  
Latente, potente, preto, poesia  
Um ombro na noite quieta  
Um colo pra começar o dia

Principia

♩ = 120

Soprano  
la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia

Contralto  
Ah la ia la ia la ia Ah la ia la ia la ia

Tenor  
Ah la ia la ia la ia Ah la ia la ia la ia

Baixo  
la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia

Piano (Bateria)  
D<sup>9</sup>7 C<sup>#</sup>13(9)11 F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> C<sup>#</sup>m<sup>9</sup> E<sup>b</sup>7(9)11 D<sup>9</sup>7 C<sup>#</sup>13(9)11 F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> B<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

Fig. 2 Trecho inicial de *O Amor É Elo* adaptado (Elaboração do autor)

Dialogando com este breve relato, outro conceito pensado por Samuel Kerr nos é válido ao tratar outro nível de adaptação possível de arranjos corais: a *invenção coral*:

Na invenção coral eu entendo que você faz uma proposta pro coro sem se preocupar se aquilo será um arranjo acabado ou não. Faça daquilo uma experiência de momento. Não é um arranjo acabado. Não é uma composição definida. É um exercício coral que eu chamo de invenção coral. Você inventou alguma coisa pro coro cantar e pra isso você teria à disposição tudo o que ocorresse no ensaio, a frase de alguém ou a lembrança de uma música do outro e você junta e dá uma forma e vai levar no ensaio seguinte como aquecimento ou como preparação pra um outro repertório. (KERR apud. TEIXEIRA, 2013, p. 16)

KERR amplia aqui as possibilidades pedagógicas através do arranjo ao encará-lo como aquecimento, exercício ou mesmo uma reelaboração mais orgânica, livre, feita pelo

regente no próprio decorrer do ensaio ou, ainda que previamente planejada, sem a pretensão de configurar um arranjo finalizado, como o próprio explica, sem a necessidade inclusive de uma partitura escrita. A invenção coral, portanto, também pode funcionar como um espaço intermediário entre a improvisação e a interpretação de obras com estrutura e linguagem mais exigentes.

Embora Samuel Kerr não defina a invenção coral exclusivamente como uma etapa preparatória ou de transição para obras mais complexas, o próprio conceito à luz de sua experiência permite esta leitura. Dessa forma, é possível pensar na invenção coral como uma ponte pedagógica, promovendo a vivência de elementos musicais diversos de forma progressiva até que um determinado grupo esteja preparado para enfrentar repertórios de maior complexidade técnica, sejam eles populares ou eruditos.

Durante o ano de 2023 também tive a oportunidade de montar em alguns ensaios junto ao Coral Universitário Comunicantus a música *Prelúdio* de Raul Seixas (Exemplo 7) com arranjo de Bontzye Schmidt Sandoval<sup>19</sup> (Figura 3). O grupo tem o perfil de um coro formado por músicos, cantores e instrumentistas, e um caráter laboratorial na aplicação de estratégias pedagógicas na regência, preparação vocal e condução de ensaios a seus próprios integrantes que “se regem” alternados em um repertório diverso escolhido coletivamente.

A canção foi sugerida na época pelo docente colaborador da disciplina Marco Antonio da Silva Ramos. A seguir estão a referência original da obra e trecho inicial do arranjo. De forma geral, a estética aqui proposta tem a técnica contrapontística como condutora chave da reelaboração:

Exemplo 7: *Prelúdio* - Raul Seixas

[https://youtu.be/VuDEyP1K\\_R4?si=gHFiVpMH4OXhYugl](https://youtu.be/VuDEyP1K_R4?si=gHFiVpMH4OXhYugl)

---

<sup>19</sup> A partitura completa do arranjo encontra-se no ANEXO 2.

# Prelúdio

arr, Bontzyschmidt SANDOVAL

Raul SEIXAS

soprano  $\text{♩} = 70$   
So - nha so - (o) - nha um so - (o) - nho mas

contralto  
So - (o) - nha so - nha so - nho que se so - nha só (ó)

tenor  
So - nho so - nho que se so - nha

baixo  
So - nho que se so - (o) - nha é só um

Fig. 3 - Trecho inicial de *Prelúdio*, reelaboração de Sandoval (Acervo pessoal)

A partir da memória empírica, no início da montagem optei pela assimilação da melodia com naipes isolados e combinações de naipes específicos para que meus colegas apreendessem suas linhas melódicas para só então juntarmos em *tutti* a música, vide a complexidade harmônica que a condução das vozes apresenta. Ocorre que no *tutti*, ainda no início do arranjo, essas linhas melódicas não encontravam consciência harmônica na execução, ou seja, os coralistas não haviam interiorizado o papel das notas que cada naipe desempenhava na harmonia do arranjo. Tal fato comprometia consequentemente a afinação do grupo e a leitura da obra como um todo.

Mesmo com alterações nos gestos de regência, o coro demonstrava segurança apenas quando acompanhado pelo piano, algo que não era o intencional da formulação inicial do arranjo. Como discutido anteriormente, arranjos podem ser adaptados com a adição ou retirada de instrumentos acompanhantes, de acordo com os objetivos estéticos ou pedagógicos. No entanto, no caso em questão, o intuito dos docentes da disciplina era justamente propor um desafio técnico ao grupo, estimulando o desenvolvimento da escuta e da percepção harmônica coletiva sem o apoio instrumental constante.

Diante das dificuldades enfrentadas pelo grupo, iniciei um diálogo com o professor Marco Antonio da Silva Ramos em atendimentos individuais. A partir dessas conversas, ele

sugeri a leitura do trabalho de Walter Pellici Rodrigues (RODRIGUES, 2020), que apresenta uma série de exercícios voltados à percepção harmônica em coros. Inspirado por essas propostas e pelo conceito de invenção coral proposto por Kerr elaborei uma espécie de “arranjo preparatório” (Figura 4) com o objetivo de promover uma maior conscientização harmônica no grupo:

**"Prelúdio"**  
*Uso Didático*

Raul Seixas  
arr. Bontzye Schmidt Sandoval  
adapt. Leonardo Rodrigues

The musical score is for a four-part vocal setting. It begins with a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The Soprano part starts on a half note G4 (labeled 'So') followed by a half note B4 (labeled 'nho'), with a fermata over the B4. The Contralto, Tenor, and Baixo parts also start on a half note G4 (labeled 'So') followed by a half note B4 (labeled 'nho'), with a fermata over the B4. The Soprano part has two measures, each with a half note G4 and a half note B4, with a fermata over the B4. The Contralto, Tenor, and Baixo parts also have two measures, each with a half note G4 and a half note B4, with a fermata over the B4. The Soprano part has chords A/E and D#° above the first and second measures, respectively. The Contralto, Tenor, and Baixo parts have no chords indicated.

Fig. 4 - Trecho inicial de *Prelúdio* adaptado (Elaboração do autor)

Nesta adaptação, quis focar no ritmo harmônico presente no arranjo original, porém sem toda a atividade melódica na condução das vozes, de modo a focar justamente no “cantar da harmonia”. Minhas escolhas para as inversões dos acordes trabalhados seguiram as ocorrentes no arranjo original, priorizando a menor distância possível entre uma nota e a seguinte de cada naipe, com exceção do naipe de sopranos onde os saltos se justificam pelo encadeamento harmônico da reelaboração de Sandoval.

Durante os ensaios, utilizei essa nova ferramenta didática como um exercício progressivo: inicialmente trabalhei a adaptação mais simplificada, e, gradativamente, fui

reintroduzindo elementos do arranjo original, especialmente as linhas melódicas de sopranos e baixos, respectivamente, nesta ordem. Ao final do processo, apesar de a obra não ter sido incluída nas apresentações do grupo (em virtude de prazos e da amplitude do repertório que estava sendo desenvolvido), considerei a experiência extremamente positiva. A afinação do grupo apresentou melhorias significativas e foi possível observar um avanço concreto na consciência harmônica coletiva, que era justamente o objetivo central da proposta.

### 1.3.3. DIMENSÕES DIDÁTICAS PARA O PLANEJAMENTO DO ARRANJO

A partir dos relatos de *O Amor É Elo* e *Prelúdio* é possível vislumbrar o arranjo como uma ferramenta para trabalhar questões mais específicas em um grupo. Neste último caso, como uma etapa preparatória, porém também como um precedente para novas reelaborações que levem em conta outras necessidades. Neste sentido, o levantamento dessas necessidades a partir de uma experiência prévia junto ao grupo com o qual o arranjo será montado é fundamental.

Tendo como base as experiências descritas e introduzindo aspectos que serão postos em prática no relato presente no próximo capítulo, elenco quatro dimensões possíveis (Figura 5) para um levantamento mais objetivo de necessidades a serem trabalhadas a partir de um arranjo didático. Dimensões estas que são complexas e independentes, mas que se interconectam entre si: *Propriocepção Corporal*, *Percepção Musical*, *Teoria Musical* e *Aspectos Extramusicais*.

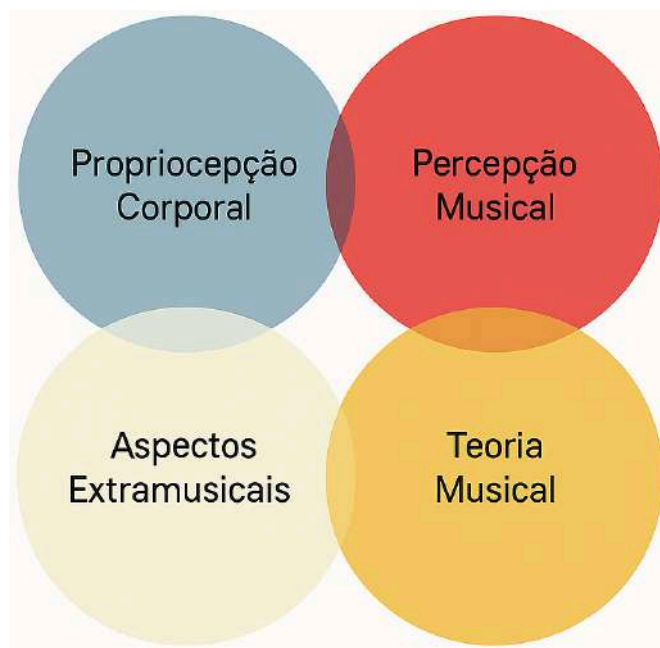


Fig. 5 - Dimensões didáticas para recorte de funções pedagógicas do arranjo  
(Elaboração do autor)

A primeira dimensão, *propriocepção corporal*, refere-se à uma palavra usada em diversas áreas do conhecimento, especialmente aquelas que lidam com o corpo, movimento e percepção. Cunhado pelo neurofisiologista britânico Charles Sherrington, propriocepção seria nosso sexto sentido, uma extensão conceitual da cinestesia, que permite ao ser humano sentir seu próprio corpo no mover ou não mover de forma mais consciente de si, conforme sustenta BUENO (2024):

O sentido da propriocepção permite sentir o corpo e, por meio da percepção proprioceptiva, se é capaz de saber exatamente em que posições estão as partes do corpo a cada instante, mantendo o controle e a coordenação motora, seja em uma postura estática ou em movimento. É possível, por exemplo, realizar a simples tarefa de pegar um copo com água, levá-lo até a boca e bebê-la, escrever um livro ou até dançar à beira de um precipício. Esse sentido, que opera de maneira contínua, é essencial para que seja possível a movimentação no espaço e interação de forma eficaz com o ambiente ao redor. (BUENO, 2024; p. 74)

Segundo FUCCI AMATO (2007), especialmente na fonoaudiologia, o termo também designa “[...] a percepção de si próprio em suas nuances internas, como resposta a um estímulo externo provocado” (p. 77), definição que complementa a exposição anterior, já trazendo o conceito ao universo vocal aqui tratado. Assim sendo, o desenvolvimento da propriocepção corporal a partir do arranjo coral permite lapidar no coralista uma consciência postural, respiratória e do trato vocal como um todo fundamental para o canto. Para além das

atividades de aquecimento, pode configurar um terreno fértil para aplicação de articulações fonéticas específicas<sup>20</sup> alinhadas ao repertório reelaborado, a partir de idiomas e gêneros musicais diversos, por exemplo. Além disso, o trabalho corporal como um todo se alinha a essas noções e se expande no desenvolvimento da coordenação motora e da expressividade cênica, por meio de recursos como a percussão corporal e a gestualidade coordenada.

A *percepção musical* enquanto dimensão didática propõe caminhos para o aprimoramento da escuta e da consciência auditiva no contexto coral. Trata-se de desenvolver habilidades como afinação, precisão rítmica, escuta harmônica, reconhecimento do micro e do macro enquanto linhas isoladas dos naipes e sua relação ao todo no coro, memória musical e reconhecimento formal da música (FUCCI AMATO, 2007; p. 86). Procedimentos de criação como imitações, desde fragmentos de imitações a cânones, à luz desses pontos, podem se configurar como escolhas estruturais iniciais na intenção de arranjos didáticos que visem explorar essa dimensão. Outros recursos possíveis também são a escolha por uníssonos, visando melhor timbragem e afinação, bem como o uso de homofonias, pensando no desenvolvimento de uma consciência harmônica vocal mais direta.

A terceira dimensão, *teoria musical*, envolve o contato consciente com os elementos constitutivos da linguagem musical por meio da prática coral. A elaboração e montagem de um arranjo didático podem incluir estratégias que estimulem a leitura de partituras e o reconhecimento de símbolos musicais, tais como figuras rítmicas, alturas, dinâmicas, sinais de repetição e articulações. Essas experiências podem ser potencializadas com o uso de materiais visuais facilitadores, exercícios técnicos nos ensaios e momentos de discussão e análise coletiva. Essa dimensão oferece, portanto, um elo entre a prática e o conhecimento formal da música, permitindo que o coralista reconheça padrões estruturais, compreenda os mecanismos internos da obra e, conseqüentemente, amplie sua autonomia como intérprete.

Por fim, a quarta dimensão, *aspectos extramusicais*, abre espaço para que o arranjo coral dialogue com saberes culturais, históricos, sociais e políticos de maneira consciente e sensível. Ao trabalhar com símbolos religiosos ou culturais específicos, especialmente aqueles de grupos historicamente marginalizados, ou ao propor repertórios escolhidos com base em

---

<sup>20</sup> Poderíamos substituir *propriocepção corporal* por *técnica vocal* neste contexto, embora o primeiro talvez evidencie de maneira mais explícita a relevância do corpo no canto coral bem como abarque mais possibilidades a serem desenvolvidas através do arranjo.



critérios de raça, gênero, território ou representatividade, o arranjo se transforma em um instrumento de valorização da diversidade e da memória coletiva. Entre as estratégias associadas a essa dimensão, estão a contextualização das canções originais, a escolha colaborativa de repertório, rodas de conversa e a articulação do arranjo com outras áreas do conhecimento, como a literatura, história e filosofia. Essas abordagens fortalecem o papel do coro como espaço de formação cidadã e de escuta crítica.

Nas interseções entre as quatro dimensões, novas camadas pedagógicas emergem. A sobreposição entre propriocepção corporal e percepção musical, por exemplo, permite que a ritmicidade do corpo ajude na internalização do tempo musical. A conexão entre percepção musical e teoria musical reforça a leitura integrada da partitura e da escuta. O cruzamento entre teoria musical e aspectos extramusicais possibilita uma escuta crítica que reconheça as formas musicais como portadoras de significados culturais e simbólicos. Já a interação entre propriocepção e aspectos extramusicais favorece experiências expressivas e afetivas em que corpo, memória e cultura se entrelaçam.

A respeito da formulação do quadro (Figura 5), a escolha da ordem em que as dimensões aparecem reflete a compreensão, tanto empírica quanto apoiada na bibliografia exposta, de que a música passa primeiramente pelo corpo, justificando o fato da propriocepção corporal e percepção musical estarem em uma camada superior do quadro. Em outras palavras, primeiro sentimos música e depois a codificamos. Já as camadas inferiores, é importante ressaltar que não são de maneira nenhuma menos importantes, mas sim circulares e complementares. A fim de traduzir isto e equilibrar ainda mais a diagramação, utilizei de cores primárias para colorir os círculos em que as dimensões são apresentadas.

Por fim, a dimensão aspectos extramusicais é colorida pela cor branca pois na teoria das cores essa cor possui em si todas as outras colorações. Da mesma forma, antes mesmo de entrarmos em contato com a música, e neste caso a vivência coral, somos sujeitos sociais, políticos e atravessados pela história. E através do contato com o coro, esse fator anterior se complementa e se desenvolve através da experiência musical. E embora as dimensões sejam apresentadas para um recorte mais objetivo das necessidades a serem trabalhadas no arranjo, entende-se de forma simbólica que no centro de todas as dimensões situa-se uma prática coral plena, capaz de articular a escuta, corpo, pensamento analítico e sensibilidade cultural.

#### 1.3.4. A IMPORTÂNCIA DE UMA POSTURA ABERTA A ALTERAÇÕES NO ARRANJO DURANTE O PROCESSO DE MONTAGEM

Dentro dessa perspectiva, é necessário pontuar que mesmo com o levantamento atento às necessidades de um grupo, das dimensões didáticas que serão trabalhadas na criação e montagem do arranjo e uma intimidade já interiorizada em relação aos processos caros do ato de uma reelaboração coral, é possível que estratégias do arranjo para trabalhar determinadas necessidades de um grupo não funcionem, ou ao menos não ocorram da mesma maneira como planejada previamente, visto que um coro é um organismo vivo, assim como o regente-arranjador e que esse último pode, seja no planejamento ou na montagem do arranjo, cometer equívocos.

Neste sentido, o conceito de *vigilância crítica*, proposto por FRANCO (2016), contribui para reforçar a função reflexiva da prática pedagógica, aqui posto como uma faceta intrínseca do papel do regente-arranjador enquanto agente condutor do arranjo didático. Entendida como uma atitude constante de observação, análise e adaptação da própria prática, a vigilância crítica não se impõe de fora, mas se constitui como uma auto exigência do educador comprometido com a qualidade do ensino.

Como complementa FREIRE (1996, p. 38), “a prática docente crítica, implicante do pensar certo, envolve o movimento dinâmico, dialético, entre o fazer e pensar sobre o fazer”. Assim, a vigilância crítica se articula com a noção de prática docente comprometida com a transformação, colocando o educador em permanente estado de escuta e avaliação de seus próprios gestos pedagógicos. Essa concepção também é compatível com a ideia de pensamento reflexivo de DEWEY (1959), para quem a reflexão não é apenas uma sequência, mas uma consequência sendo “uma ordem de tal modo consecutiva que cada ideia engendra a seguinte como seu efeito natural e, ao mesmo tempo, apoia-se na antecessora ou a esta se refere” (p. 14). Pensar a prática, portanto, é reconstruí-la em um fluxo contínuo de significação, no qual experiência e análise se nutrem mutuamente.

Aspectos mais objetivos que traduzam este conceito podem se configurar desde a escolha do uso da linguagem utilizada na condução dos ensaios na comunicação do

regente-arranjador com o grupo, dosando o “musiquês”<sup>21</sup> ao nível do coro, por exemplo, até o cuidado com a motivação coletiva em face dos desafios técnicos. FUCCI AMATO e AMATO NETO (2009) reforçam esse último ponto ao comentarem a importância de um ambiente coral preocupado em motivar seus integrantes, apontando que o canto coral configura-se como uma organização social fundada em recursos humanos e afetivos, sendo a motivação de seus integrantes um fator fundamental para sua continuidade e qualidade.

No contexto dos arranjos didáticos para coros, especialmente à luz da experiência que será relatada de forma mais aprofundada no próximo capítulo, a vigilância crítica configura-se como uma atitude condutora do regente-arranjador, explícita na avaliação em processo do impacto de suas decisões musicais e pedagógicas no desenvolvimento dos coralistas. Essa escuta ativa se aplica desde o planejamento da escrita do arranjo até, e sobretudo, sua montagem, em que os desafios inesperados requerem possíveis readaptações estéticas e didáticas. Cada ensaio, cada reação do grupo, cada momento de descoberta ou bloqueio pode tornar-se um indício valioso para reorientar o trabalho, em aspectos estruturais e em estratégias de condução, em um movimento contínuo que se retroalimenta.

---

<sup>21</sup> Jargão que designa o conjunto de termos técnicos, expressões estrangeiras, símbolos e construções linguísticas utilizadas por músicos para descrever aspectos gerais da prática musical. Embora útil quando bem aplicado, sobretudo à luz das dimensões didáticas apresentadas, também pode construir barreiras na comunicação com o coro.

## CAPÍTULO 2: LEAN ON ME

### 2.1. COMUNICANTUS: LABORATÓRIO CORAL

A montagem do arranjo da canção *Lean On Me*, de Bill Withers, se deu em quatro ensaios ao longo do mês de março de 2024 junto ao Coral Universitário Comunicantus (CUCo) e em dezessete ensaios entre abril a junho e agosto a novembro, ambos os períodos no mesmo ano, junto ao Coral Escola Comunicantus. O primeiro grupo citado se caracteriza por ser formado por músicos graduandos e pós-graduandos do Departamento de Música da USP, respectivamente, através das disciplinas *Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado* e *Práticas Laboratoriais em Regência Coral*. Ambas compõem não só um grupo coral próprio como também integram a equipe de planejamento e execução das atividades do segundo grupo citado. Já o Coral Escola Comunicantus se define por ser um grupo coral amador composto por coralistas da comunidade interna e externa à USP.

Esta característica “híbrida” do CUCo permite aos alunos integrantes atuarem justamente em um contexto de laboratório para planejamento, discussão, regência, condução de ensaio e avaliações das estratégias pedagógicas e musicais para com o repertório do segundo grupo e também do primeiro em casos de peças específicas. Reforçando que, para além desses, os outros grupos citados anteriormente tais quais Classe de Regência Coral e Coral da ECA-USP, integram todos o Comunicantus: Laboratório Coral, que centraliza as atividades corais no Departamento de Música da USP, sob a coordenação da professora Susana Cecilia Igayara-Souza e colaboração do professor Marco Antonio da Silva Ramos. LOPES (2023) complementa:

[...] devemos salientar o caráter duplamente educativo do Coral Escola Comunicantus pois, se por um lado cabe à equipe de alunos não só aperfeiçoar o desempenho vocal e performático dos coralistas, mas também e concomitantemente, ensinar leitura e teoria musical, proporcionar a apreciação e ampliar os horizontes musicais dos coralistas através de uma boa escolha do repertório, a equipe de alunos também está aprendendo no constante contato com os coralistas, na solução de problemas e construção do planejamento dos ensaios, bem como com a orientação dos professores. (LOPES, 2023; p. 22)

Dentre reuniões de revisão de trabalho feitas ao findar do ano de 2023 e pré planejamento para 2024, duas demandas levantadas coletivamente pelo CUCo para guiar um novo recorte de repertório a ser trabalhado foram cruciais para escolha da canção e dos processos de criação do arranjo: 1) Canção em língua estrangeira; 2) Artificio do uníssono. O

primeiro visaria uma atenção maior à questão fonética, a partir de articulações vocais específicas possíveis no manejo de outra língua (ainda que familiar, como o caso do inglês) enquanto o segundo traria uma construção de uma sonoridade coletiva mais unificada, seja pela melodia presente de forma simultânea em todos os naipes<sup>22</sup>, seja pelo potencial de timbragem mais notório que o uníssono pode proporcionar.

Ao unir estes pontos a um desejo pessoal e acadêmico de utilizar uma experiência musical prática como eixo central em meu Trabalho de Conclusão de Curso, em consonância também com a compreensão do arranjo enquanto obra, o arranjo de *Lean On Me* começou a tomar forma.

## 2.2. A CANÇÃO: CONTEXTO ORIGINAL, RESSIGNIFICAÇÕES E LIGAÇÃO PROFISSIONAL/AFETIVA COM A OBRA

Composta por Bill Withers e lançada em 1972, *Lean on Me* (Exemplo 8) foi o primeiro *single* do segundo álbum de estúdio do cantor, intitulado *Still Bill*, sob o selo da Sussex Records. A canção alcançou o primeiro lugar nas paradas da Billboard Hot 100 e da Soul Singles Chart em 1972, tornando-se um dos maiores sucessos da carreira de Withers. Ao longo dos anos, a música foi reinterpretada por diversos artistas, incluindo Club Nouveau, cuja versão de 1987 também alcançou o topo das paradas e mais recentemente por artistas como Conor Oberst (2017) e Jim James (2017), que apresentaram suas versões em contextos mais contemporâneos.

Escrita em um momento de transição pessoal do compositor após sua mudança de Slab Fork, uma pequena comunidade mineradora no estado da Virgínia Ocidental (West Virginia) para a vida urbana em Los Angeles, a canção carrega uma nostalgia por relações comunitárias mais próximas e solidárias. Com a solidão e o distanciamento das relações humanas na cidade grande, Withers passou a refletir sobre a importância das relações de apoio mútuo, que conhecia desde a infância.

---

<sup>22</sup> O que também se configura em algum nível uma preocupação afetiva/didática, já que é comum naipes que geralmente possuem linhas melódicas que completam a harmonia, ou outra construção aquém da melodia principal, ansiarem por cantarem o tema no repertório.

A canção foi datilografada em uma máquina de escrever que Withers comprou com seu primeiro salário como trabalhador de uma fábrica de aviões, já que nesta época ele ainda não era um músico profissional de carreira. *Lean on Me* surge neste contexto quase como um desabafo, um chamado ao valor humano da solidariedade como ferramenta de sobrevivência emocional em tempos difíceis. Composição intencionalmente simples e acessível, esteticamente falando, Withers construiu a canção com evidente inspiração gospel, em uma intenção composicional de que fosse fácil de lembrar e cantar por quem quer que a ouvisse:

Exemplo 8: *Lean On Me* - Bill Withers

<https://youtu.be/h7ObL9t6VfQ?si=hOtJqrVr5Piq-r3x>

A respeito do contexto sociopolítico em que surge a canção, o início da década de 1970 era um período de certa tensão nos EUA com resquícios dos movimentos civis dos anos 60, desigualdades raciais e conflitos internacionais como a Guerra do Vietnã ainda presentes. *Lean On Me* ecoava então como um hino civil não violento, com apelo à empatia e ao apoio entre as pessoas, independentemente de raça ou classe.

Mais recentemente, durante a pandemia de COVID-19, a canção ressurgiu como um símbolo de solidariedade global. Iniciativas como o projeto canadense *Artists CAN* reuniram músicos para uma releitura da canção, com o objetivo de arrecadar fundos para o combate à pandemia. Além disso, em cidades como Nova York e Dallas, nos Estados Unidos, inspirados por vídeos virais italianos, onde os primeiros cenários críticos da pandemia foram vivenciados, moradores entoaram a música de suas janelas como forma de homenagear os trabalhadores essenciais e promover um senso de comunidade durante os períodos mais severos de isolamento social. Essas manifestações evidenciam a capacidade da canção de transcender gerações e contextos, se resignificando ao longo da história e reafirmando sua relevância como um hino de apoio mútuo e resiliência coletiva.

De maneira mais individual, me conecto a esta canção por duas frentes: profissional e pessoal. Conheci a canção primeiramente através de uma pesquisa por materiais didáticos para minhas aulas de piano em um contexto de uma nova oportunidade de trabalho em uma escola de música durante a segunda metade do ano de 2023, na qual me deparei com a coleção *Piano Adventures: Popular Repertoire* de Nancy e Randall Faber, especialmente o primeiro volume onde se encontra a primeira adaptação da canção a qual tive contato:

Warm-up: Find and play the notes of C Position. Say the note names aloud.

**C Position**

Bass C D E F G Middle C D E F G

5 4 3 2 1  
Bass C D E F G

**Lean On Me**

Words and Music by Bill Withers

Moderately

Some - times in our lives - (1 - 2 - 3 - 4) we all have pain, - (1 - 2 - 3 - 4)

*mf*

5 on ? 2

Teacher Duet: (Student plays 1 octave higher)

R.H. 1. 2. 10 6 14

L.H. 5 *mp* 5

Copyright © 1972 (Renewed) Interior Music (BMI)  
This arrangement Copyright © 2000 Interior Music. Used by Permission.  
International Copyright Secured. Made in U.S.A. All Rights Reserved.

Fig. 6 - Trecho inicial de *Lean On Me* adaptado por Nancy e Randall Faber (FABER; FABER, 2000; p. 26)

Outro material encontrado, contendo um arranjo da peça, foi o *Piano Debut: performance pieces, technical exercises, supporting tests and in-depth guidance for Rockschoo* organizado por Jono Harrison, advindo de uma certificação internacional da qual a escola em que trabalho é parceira:

## Lean On Me

Bill Withers

♩ = 72 *Soul*

C

F

C

Em/G

Dm/G

C

F

C

G

C

[3]

[5]

[7]

Fig. 7 - Trecho inicial de *Lean On Me* adaptado em *Rockschool Examinations* (HARRISON, 2019; p. 19-21)

A partir destes materiais, entrei em contato com a canção e pude realizar minhas próprias adaptações do arranjo para o piano, visando um acompanhamento simples da canção original para alunos iniciantes, bem como uma forma de introduzir a leitura da partitura à aprendizagem do instrumento. A música não só possui um tema principal em grau conjunto, como a melodia parte da nota Dó 4 ou Dó Central, referência para a leitura na clave de sol, e possui movimentos ascendentes e descendentes constantes que auxiliam na relação entre alturas e direção no instrumento e na partitura.

Além disso, interpretando a canção em uma proporção rítmica escrita dobrada, a peça também abre margem para a introdução da leitura de partitura de uma forma mais consciente, a partir de figuras rítmicas básicas como a semínima e a semibreve enquanto unidade de



tempo e unidade de compasso, respectivamente, em uma interpretação pedagogicamente binária da canção, ao menos na esfera gráfica da partitura.

Neste sentido, segue abaixo uma das adaptações da canção que mais costumo usar nas minhas aulas de piano, não só para a execução como também na assimilação da leitura da clave de fá a partir de um exercício incluso para “completar” a linha melódica faltante visto que as melodias estão em uníssono:

**"Lean On Me"**  
*Uso Didático*

RockSchool Piano /  
Adult Adventures (Hal Leonard)

Bill Withers  
adapt. Leonardo Rodrigues

Fig. 8 - Exercício/Adaptação 1 de *Lean On Me* para piano solo (Elaboração do autor)

Para além dessa adaptação e das reelaborações da canção recolhidas, há ainda um segundo arranjo composto por mim, no qual proponho uma adaptação para dois pianos, em resposta a uma demanda por repertório em uma turma de piano coletivo com alunos em níveis altamente distintos. Essa adaptação teria, a propósito, influenciado bastante na escrita do acompanhamento de piano na reelaboração para o coro, exposto e relatado mais adiante.

O arranjo (Figura 9) também pressupõe uma execução conjunta, ou seja, simultânea, dos instrumentos com a gravação de referência da canção original. Além disso, neste contexto, além dos objetivos pedagógicos já citados, divido a música em duas seções, “A” e “B”, a fim de estimular nos alunos que tocassem a percepção visual de uma divisão possível das grandes ideias que a canção carrega:

# "Lean on Me"

Uso Didático

Bill Wilthers  
arr. Leonardo Rodrigues

**A**

Piano 1

Piano 2

9

P. 1

P. 2

**B**

17

P. 1

P. 2

G F Dm C Gsus G7

C G C C G C

Fig. 9 - Adaptação 2 de *Lean On Me* para dois pianos (Elaboração do autor)

Indo agora para a esfera de ligação pessoal com a canção, à medida que pesquisava materiais didáticos para minhas aulas e fui realizando minhas próprias reelaborações, não pude deixar de fazer paralelos com manifestações artísticas semelhantes aqui no Brasil, no que diz respeito a sua ressignificação na pandemia. É o caso da canção *Inumeráveis* de Bráulio Bessa e Chico César que buscou, embora de maneira intencional desde a composição

e ideais iniciais da música, homenagear as inúmeras vítimas da COVID-19. Essa obra inclusive também fez parte da minha vivência coral durante o período da graduação através de uma adaptação em homenagem conjunta entre o antigo Coro de Câmara Comunicantus<sup>23</sup>, Coral da ECA-USP e Orquestra de Câmara da ECA-USP (OCAM) na segunda metade de 2020:

Exemplo 9: *Espero que nomes consigam tocar!* (OCAM ECA-USP - Chico César - Bráulio Bessa)

<https://youtu.be/5Z0OaldEaAo?si=ZCf8ntHPRbw7ZezK>

E por fim, e de nenhuma forma menos importante, todas essas manifestações convergiam na minha própria experiência durante o isolamento na pandemia que incluiu, além dos desafios psicológicos que acometeram muitas pessoas durante este período, também uma experiência individual de luto: havia perdido minha avó, Vera Alice da Silva Santos, para a COVID 19.

### 2.3. CUCO E A PARTITURA DO ARRANJO

O relato a seguir foi possível a partir de três fontes: memória empírica, planejamentos e anotações pessoais pré e pós ensaios e avaliações de ensaio escritas desses encontros<sup>24</sup>, realizadas por mim e por colegas da disciplina que compõem o coro trabalhado e que constituem atividade regular do grupo enquanto disciplinas curriculares.

Apesar da estrutura geral do arranjo já necessitar estar escrita para um trabalho mais conciso, sobretudo neste estágio inicial junto a um coro formado por músicos, dois aspectos significativos foram alterados ao longo dos quatro ensaios junto ao CUCo, sendo eles: inclusão de uma percussão corporal na estrutura do arranjo e a edição final da partitura (que

---

<sup>23</sup> Grupo já extinto mas que integrava o Comunicantus em um perfil de atuação semiprofissional, a partir de uma formação exclusiva por alunos músicos bolsistas, não só do Departamento de Música da ECA-USP como de alunos aptos de toda a universidade. Integrei o Coro de Câmara no naipe de baixos desde o início da minha graduação até o declínio do grupo em 2022.

<sup>24</sup> Tais avaliações se encontram no Acervo Institucional do Comunicantus: Laboratório Coral, conforme descrito nas REFERÊNCIAS do presente trabalho em “Documentação”.

ao longo dos ensaios iria se alterar ao menos quatro vezes, atualizada a cada novo ensaio). Visto que o Coral Escola Comunicantus essencialmente apreende o repertório pelo texto e pela imitação, tentei explorar, além das demandas levantadas em equipe, que motivaram a reelaboração da canção, também um trabalho introdutório na leitura rítmica com coristas não músicos:

The image shows a musical score for the song 'Lean On Me'. It consists of two staves. The top staff is for a Unisson vocal line, and the bottom staff is for a Piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 70. The key signature has one sharp (F#). The vocal line starts with a double bar line and repeat sign. The lyrics are: 'Some - ti-mes in our lives... We all have pain...'. The piano accompaniment includes chords: C/G, G/D, F/C, Dm/F, and C/G.

Fig. 10 - Trecho inicial de *Lean On Me* 1ª Versão<sup>25</sup> (Elaboração do Autor)

Ocorre que já no primeiro ensaio senti muita dificuldade com o grupo na interiorização do pulso. Como transformei a notação de uma canção quaternária em binária por um objetivo pedagógico para o ensino da leitura, visando o trabalho posterior de montagem junto a um coral amador, não levei em conta que na preparação junto a um coro de músicos o apoio excessivo na partitura pudesse confundir o grupo. Na regência, planejei meus gestos inicialmente em dois tempos, onde o segundo tempo do gesto contemplaria o terceiro tempo na escrita, passando para um gesto quaternário, dobrado na subdivisão, somente na segunda parte da música, a fim de traduzir nos gestos a sensação da “dobra no andamento” implícita e sutil, presente no que seria o “refrão” da canção original, retornando a um pensamento binário somente ao findar da adaptação, onde as ideias iniciais seriam retomadas, complementando as noções de unidade de compasso e unidade de tempo, também a ideia de contratempo.

Mesmo explicando estes pontos aos meus colegas, a música só começou mesmo a ganhar forma no segundo ensaio a partir da inclusão de uma percussão corporal em conjunto com uma indicação geral sobre não dependência da partitura, instigando já nesse contexto o grupo a olharem mais para os meus gestos. A ideia da inclusão do artifício da percussão corporal teria inspiração nos métodos ativos em educação musical ao encará-la como um

<sup>25</sup> A partitura completa da 1ª versão do arranjo encontra-se no APÊNDICE 4.

meio para os coristas “sentirem a música no corpo”. De toda forma, neste ponto da montagem, permaneci resistente a uma reestruturação rítmica da música, pois ainda confiava na minha experiência anterior com meus alunos de piano. Confiando também que a percussão corporal pudesse sanar as dificuldades percebidas no primeiro ensaio, ainda que em caráter temporário, delimitei a inevitável segunda versão da partitura do arranjo a outras considerações levantadas em equipe no primeiro encontro, sobretudo no que diz respeito a precisão das terminações das palavras do texto nas notas longas, aspecto para o qual seriam convenientes indicações gráficas mais explícitas na partitura:

The image shows a musical score for the song "Lean On Me" (2nd version). The score is in 4/4 time with a tempo of 70. It features a Unísson vocal line and a Piano accompaniment. The lyrics are: "Some - ti-mes in our lives We all have pain". The piano part includes chords: C/G, G/D F/C, and Dm/F C/G.

Fig. 11 - Trecho inicial de *Lean On Me* 2ª Versão<sup>26</sup> (Elaboração do Autor)

A introdução da percussão corporal funcionou muito bem no segundo ensaio, tanto que não havia mais sentido retirá-la, não só do ponto de vista pedagógico, mas também estético do arranjo, este elemento se mostrou complementar ao gênero da canção. Além disso, notei que este artifício funcionava como uma excelente forma de marcar individualmente o momento exato das terminações de palavras (conforme é possível notar na Figura 13).

Quanto à pulsação do arranjo propriamente dita, observando não só o retorno sonoro do coro, mas sobretudo do acompanhamento ao piano que ainda estava impreciso ritmicamente, comecei a refletir se os objetivos de introdução de leitura rítmica ainda fariam sentido. Apesar dos bons avanços na montagem, a música ainda não estava plenamente interiorizada entre meus colegas, o que impactaria também a montagem junto ao Coral Escola Comunicantus, já que o CUCo se configura uma referência sonora para este grupo. Na segunda versão, já nem tínhamos mais unidades de compassos escritas (semibreves) levando em conta que os finais de palavra precisavam ser articulados e as frases demandavam respiração.

<sup>26</sup> A partitura completa da 2ª versão arranjo encontra-se no APÊNDICE 5.

Havia, além da diferença na assimilação da leitura entre músicos e não músicos, dicotomias no manejo do instrumento do piano e da voz, duas experiências de educação musical distintas, e seu impacto na leitura de partitura. Em outras palavras, a leitura de partitura dos meus alunos de piano e a leitura dos meus colegas do CUCo e do Coral Escola Comunicantus como um todo não poderia ser a mesma de nenhuma forma, já que se trata de instrumentos diferentes com particularidades diferentes. Além disso, havia também variações na faixa etária dos grupos, não só dos meus alunos que são pré-adolescentes e adolescentes, mas em comparação a diversidade etária do Coral Escola Comunicantus e o choque também com as diferentes experiências musicais no próprio CUCo. Será que essa decisão de alteração na escrita rítmica ainda fazia sentido? A partir destas e outras reflexões, não só nas possibilidades gráficas do arranjo como em outros contrastes possíveis na regência, que também estava em desenvolvimento, cedi a uma reestruturação rítmica do arranjo no terceiro ensaio:

The image shows a musical score for the song "Lean On Me". It is labeled as the 3rd version of the arrangement. The tempo is marked as quarter note = 70. The score is for a vocal part (Uníssono) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line is in 4/4 time and includes lyrics: "So - me ti-mes in our li - ves We all have pa - in We all have so - rrow". The piano accompaniment features chords: C/G, G/D F/C, Dm/F C/G, C/G, and G7.

Fig. 12 - Trecho inicial de *Lean On Me* 3ª Versão<sup>27</sup> (Elaboração do Autor)

Restava agora, para o quarto ensaio, revisar aspectos gramaticais da língua inglesa na partitura, como a separação correta de sílabas e demais convenções de edição típicas da notação em canto coral. Para tanto, utilizei como referência o *Essential Dictionary of Music Notation: Pocket Size Book* (GEROU; LUSK, 1996)<sup>28</sup>:

<sup>27</sup> A partitura completa da 3ª versão de arranjo encontra-se no APÊNDICE 6.

<sup>28</sup> Embora OLIVEIRA (2017) também traga contribuições preciosas para convenções de edição em partituras corais ao tratar da *comunidade interpretativa* (p. 90-104).

The musical score is for the 4th version of 'Lean On Me'. It is written in 4/4 time with a tempo of 70. The score consists of three staves. The top staff is for the Unísson (Vocal) part, with lyrics: 'Some - times in our lives... We all have pain... We all have sor - row...'. The middle staff is for the Percussão Corporal (Todos) part, marked 'estralos de dedo'. The bottom staff is for the Piano part, with chords: C/G, G/D F/C, Dm/F C/G, C/G, and G7.

Fig. 13 - Trecho inicial de *Lean On Me* 4ª Versão<sup>29</sup> (Elaboração do Autor)

No quarto e último ensaio antes do início da montagem junto ao Coral Escola Comunicantus, aspectos referentes à sonoridade do grupo começaram a ganhar mais força com a organicidade do arranjo, ganhando forma após tantas modificações na escrita. Termos como “coro gospel” ou mesmo discussões quanto a “de qual inglês a música se tratava” começaram a despontar. Assumindo essa herança gospel da canção original, também implícita no arranjo, como atingir essa sonoridade? Visto que o inglês trabalhado na música é estadunidense, especialmente da região oeste do estado da Califórnia, que escolhas fonéticas enquanto regente-arranjador tomar para alcançá-lo no coro? E mais importante, ainda havia tempo para tomar estas decisões? Tais dúvidas guiaram meu trabalho junto ao segundo grupo bem como a maturação dos objetivos iniciais do arranjo e da noção estética geral da adaptação.

## 2.4. CORAL ESCOLA COMUNICANTUS E A SONORIDADE DO ARRANJO

A montagem do arranjo junto ao Coral Escola Comunicantus se deu em nove ensaios entre abril e junho e oito ensaios entre agosto e novembro de 2024, totalizando dezessete ao todo no ano, e contando também com duas apresentações, uma para cada período mencionado

<sup>29</sup> A partitura completa da 4ª versão de arranjo encontra-se no APÊNDICE 7.

sendo a primeira apresentação no 1º Encontro de Corais FMU FIAM FAAM<sup>30</sup> no dia 17/05/2024 e a segunda no Festival Comunicantus 2024 no dia 29/11/2024<sup>31</sup>.

Em paralelo ao trabalho feito junto ao CUCo, também no Coral Escola Comunicantus mudanças significativas foram sendo implementadas à medida que os grupos aprenderam a música, agora porém não mais na escrita e sim na sonoridade do arranjo. Mudanças essas que se condensam na seguinte indagação: Como construir a sonoridade de um coro gospel?

#### 2.4.1. PRIMEIRO PERÍODO DE MONTAGEM

No que diz respeito à tradição musical cristã, podemos dizer que há uma clara diferença entre a herança musical católica e protestante. Apesar de ter crescido em uma família católica, eu não tinha a vivência do ambiente musical protestante, que também é amplo, muito menos o contato com o repertório gospel estadunidense para ter propriedade estética de um gênero que influenciou a canção original trabalhada. Em outras palavras, ainda estava tomando consciência da sonoridade que estava propondo. Ocorre que como a montagem já havia sido iniciada e o tempo que tinha disponível para (re)planejamentos na estratégia de condução também era curto, levei muito em consideração a contribuição de meus colegas e o que já havia dado certo e não tão certo com eles. Sem a adição da percussão corporal, por exemplo, possivelmente nem mesmo eu chegasse em noções estéticas próximas a esta linguagem.

Reforçando: foi nos ensaios junto ao CUCo, conversando com colegas, trocando e ouvindo referências que cheguei à conclusão que ajustes vocais se fariam necessários para entrar em conformidade com a herança estética gospel implícita na canção. Dialogando com estes pontos, recomendei de antemão nos primeiros ensaios com o Coral Escola Comunicantus a memorização do texto para uma melhor execução dos estalos de dedos e palmas (visto que os corais, no momento de leitura, não conseguem realizar estas ações com as pastas em mão)

---

<sup>30</sup> <https://informa.fmu.br/news/1-encontro-de-corais-da-fmufiamfaam-novos-talentos-da-musica-coral/>

<sup>31</sup> Ambas as apresentações estão disponíveis para assistir através dos links presentes no ANEXO 4.



Quanto aos ajustes vocais necessários para se aproximar desta linguagem, conclui que incluiriam, sobretudo, uma nasalização maior das vogais e maior atenção ao formato das mesmas, maior projeção de som e uma consciência mais atenta à elevação do palato, visando uma sonoridade mais metálica e brilhante.

Abaixo, seguem outras referências cruciais para uma assimilação individual introdutória desta estética:

Exemplo 10: *Lean on Me* - Bill Withers (arr. Mac Huff)

<https://youtu.be/6Eg75tbjlns?si=j5uGgtxoV5ymujYC>

Exemplo 11: *Better Is One Day* - Matt Redman (arr. Trey McLaughlin)

<https://youtu.be/Lkm5KnBxFvO?si=xXKcqU4lxByzUUIm>

Exemplo 12: *It's Gonna Rain* - Rev. Milton Brunson Thompson Community Singers

<https://youtu.be/blioSM1Rc6A?si=B6wYv17oDKUKQhj7>

Um adendo a respeito de uma das referências citadas acima, no caso uma outra reelaboração da presente canção, foi que descobri essa adaptação coral de *Lean On Me* neste estágio de montagem e, coincidentemente, algumas escolhas estruturais, como os locais onde ocorrem os estalos de dedo na música, são as mesmas. Voltando para o relato, levando em conta que estamos lidando com coralistas amadores, como pedir ajustes e chegar nesse resultado?

Como a distribuição do repertório do Coral Escola Comunicantus é dividida entre diversos alunos da disciplina, o tempo destinado a cada peça no planejamento geral dos ensaios é reduzido — justificado pelo número de músicas trabalhadas e pela própria estrutura do encontro (incluindo aquecimento, intervalos, ensaios de naipe, avisos, etc.). Diante disso, utilizei o próprio arranjo como ferramenta para trabalhar essas questões técnicas e estéticas.

Para a elevação do palato, visando a conscientização desta suposta nasalidade entre os coralistas, sugeri no terceiro ensaio junto ao grupo um exercício para que cantassem a introdução da música com a semiocluída, em que, apesar da intenção do *boca chiusa* estar

ativa, a boca em si se manteria aberta com o som saindo pelo nariz. Além disso, o exercício também pedia que os coralistas colocassem individualmente a mão na frente do rosto para que essa conscientização da ressonância da cavidade nasal se tornasse ainda mais explícita, com a propriocepção da expiração pelo nariz acontecendo. O objetivo era que esse som brilhante e metálico se mantivesse no restante da peça, sobretudo nos trechos mais agudos dos naipes de sopranos e tenores.

Outra modificação de cunho estético foi a inserção de um solo vocal ao final da música.<sup>32</sup> Esta possibilidade surgiu também a partir de trocas com colegas no estágio de montagem junto ao CUCo, além de se mostrar presente também nas referências musicais consultadas. Além disso, a solista, Ana Claudia de Lima Marciano, a qual convidei para executar este solo livre na música coincidentemente, e infelizmente, estava passando por um período pessoal de luto, algo que devido à nossa amizade e toda a temática e mensagem que a música transporta, reforçava ainda mais essa reestruturação na adaptação.

Contudo, essa escolha trouxe dilemas na interpretação da dinâmica emitida pelo grupo no final do arranjo, trecho em que o solo ocorreria, e no que eu mesmo enquanto regente-arranjador já tinha praticado em meus gestos e no que ainda tinha interiorizado quanto ao resultado sonoro deste trecho. Sem o solo, visualizava o uníssono final em uma dinâmica forte, flertando com a ideia de que a melodia ocorrendo nos limites das extensões dos naipes de contraltos e baixos, em uma dinâmica forte e com uma articulação do som mais metálica, também pudesse explorar um possível trabalho no desenvolvimento vocal das notas agudas na extensão deste recorte de coralistas. Com o solo, a dinâmica necessitaria, justamente, ser mais branda para não encobrir a solista. Um novo obstáculo se instaurava: como alcançar essa dinâmica sem comprometer a afinação e o conforto vocal dos coralistas?



Fig. 14 - Trecho Final: *Lean On Me* 4ª Versão (Elaboração do Autor)

<sup>32</sup> Tendo em vista a 4ª versão do arranjo, do compasso 24 ao fim da música.

Houve também uma questão com a pronúncia, a qual será melhor comentada no subtópico referente à segunda metade do período de montagem, trabalhada nos últimos ensaios antes da primeira apresentação. De toda forma, em um ensaio extra somente com a equipe CUCo visando resolver esta questão, a professora Susana Cecilia Igayara-Souza, docente das disciplinas que integram o do Coral Escola Comunicantus, sugeriu que eu pensasse em um decrescendo junto a frase repetida em vez de simplesmente tentar diminuir a dinâmica do trecho total. Além dessa solução ser bastante musical, também contemplaria a questão técnica no naipe de baixos e contraltos referente a dificuldade de dinâmicas mais brandas em notas mais agudas.

Visando otimizar o tempo que dispunha para trabalhar a música nos ensaios, imprimi de forma pontual somente nessa frase, sem repetições, a indicação gráfica da mudança dos meus gestos e da nova intenção dinâmica proposta ampliada em uma folha sulfite, de forma que visualizassem em grupo, à medida que mostrava momentos antes de cantarem, um recurso visual a mais:



Fig. 15 - Dinâmica final “Call Me” (Elaboração do autor)

Por fim, na apresentação<sup>33</sup> que sucedeu este primeiro período em contato com a obra, para além do resultado artístico positivo em relação às soluções que foram sendo criadas, não só para leitura da obra como principalmente para conformidade estética com o gênero e inspirações da canção original, a música demonstrou um papel didático em relação ao todo do programa que cantamos que inicialmente, enquanto regente-arranjador, não imaginava: visto que em festivais de corais o período de aquecimento de um grupo até o momento que o mesmo canta pode ser variado e imprevisível, iniciar a apresentação com um arranjo como o *Lean On Me*, que utiliza a boca chiusa em grau conjunto com direcionalidade ascendente e

<sup>33</sup> Ver ANEXO 4.

descendente como introdução, fornece a possibilidade de um reaquecimento dos coralistas, ainda que singelo.

Quanto aos pontos relativos ao que poderia ser melhorado da execução do grupo na apresentação, apesar de uma indicação ao coro para que estudassem o texto e o arranjo em casa, não só para lidar com questões referentes à pronúncia e caráter da música como para memorização, muitos coralistas cantaram a música com partitura, o que não deu tanta fluidez para a percussão corporal.

Nos ensaios tentei estratégias como a de ir indicando que os trechos com maior repetição de texto cantassem de cor, ou proposições como “cantem a primeira página de cor” e “depois a terceira” para então todo o arranjo, não pude alcançar este feito nesta etapa. Para além disso, na semana de apresentação contraí uma faringite, o que pessoalmente me deixou um pouco debilitado no dia, estando ainda afônico (algo que de certa forma também transpassou a manutenção da minha intenção na regência durante a execução do arranjo). De qualquer forma, foi uma boa apresentação e no todo do processo contribuiu muito para mudanças futuras para a segunda etapa, a exemplo da já mencionada pronúncia, mas sobretudo no engajamento emocional do coro.

Após a apresentação, ainda houve três ensaios visando a manutenção do repertório em que aspectos pontuais da regência foram retrabalhados, sobretudo no diálogo com a percussão corporal e maneiras de reger a técnica vocal, especificamente, como corrigir uma afinação em queda com gestos.

#### 2.4.2. SEGUNDO PERÍODO DE MONTAGEM

Dando continuidade ao processo realizado no primeiro semestre de 2024, os oito ensaios que se sucederam a partir de agosto trouxeram ainda uma contribuição significativa ao desenvolvimento da sonoridade do grupo, novamente com a assimilação de novas ferramentas didáticas: 1) Adição de uma coreografia à performance; 2) Uso de uma

transcrição fonética<sup>34</sup> do texto da canção para condução dos ensaios. Sempre pensando em solucionar problemas ainda persistentes na execução do arranjo, a pronúncia do texto se manteve desde o início insegura e inconstante não só pelo grupo, mas também por mim em alguns dos meus exemplos dados ao coro. Para além disso, o “espírito” ou simplesmente o engajamento emocional coletivo da música como um todo ainda precisavam melhorar, mesmo levando em conta que na apresentação relatada o fato de eu estar doente contribuiu negativamente para a manutenção deste aspecto na minha regência. E é justamente tentando solucionar este empecilho que a primeira ferramenta se insere.

A respeito da coreografia, ainda no primeiro semestre em um atendimento de regência com o professor Marco Antonio Silva Ramos, ele comentou que eu poderia me valer nos ensaios de uma movimentação corporal mais direta, a fim de captar a atenção do grupo e inspirar um engajamento do grupo de uma maneira mais ativa. Essa movimentação consistiria em uma lateralidade corporal, em outras palavras, um passo para o lado direito e um para o esquerdo, respectivamente, no tempo um e no tempo três do pulso quaternário da canção. Portanto, juntamente com a percussão corporal, que ocorre nos tempos dois e quatro com estalos de dedos, e no contratempo com as palmas, teríamos a seguinte estrutura em quatro etapas no que diz respeito movimentação corporal (coreografia + percussão corporal):



Fig. 16 - Estrutura de movimentação corporal do arranjo (Elaboração do autor)

<sup>34</sup> Ver ANEXO 3.

Com este novo artifício, notei que os coralistas, ao passo que se viam mais motivados a decorarem o texto para realizar a movimentação de maneira mais orgânica sem segurarem a pasta, também estavam mais engajados corporal e vocalmente, aos poucos atingindo em conjunto o envolvimento emocional que a música pedia e que eu ainda notava precisar melhorar.

No que se refere ao uso da transcrição fonética, antes de tudo, é importante ressaltar que foi uma contribuição do coralista Flávio dos Santos Moreira, integrante do naipe de baixos do Coral Escola Comunicantus, embora eu já estivesse cogitando desde o início da segunda etapa de montagem elaborar uma, ainda que por encomenda ou com auxílio de alguém. De qualquer forma, percebi que muito antes do coro se ver seguro quanto à pronúncia de uma língua estrangeira, enquanto regente eu também necessito estar seguro quanto a isso, para exemplificar e pedir com exatidão a pronúncia necessária. Isto só foi possível a partir desta ferramenta visual, onde somente munido da transcrição fonética consegui entender o que antes apenas percebia e sentia das referências que possuía até então da canção, no aspecto textual auditivo.

Como cursei um ano de letras antes de ingressar na graduação de música, o alfabeto fonético já me era familiar por conta dessa experiência anterior. Portanto, visualizar de forma exata o que escutava me deu muito mais segurança para demonstrar e corrigir pronúncias que perpetuaram ao longo de todos os ensaios, bem como também identificar novas demandas linguísticas antes desconhecidas. Alguns dos pontos trabalhados a partir deste novo material foram: a não vocalização da consoante [l] (a despeito das palavras “call” e “always”); cuidado com o formato da boca na junção de vogais como “we” ou mesmo em “our” que soou durante muitos ensaios como “your”; a sonorização de [s] nos finais de palavras.

Esses apontamentos também geraram discussões valiosas com os coralistas, especialmente sobre os limites da correção fonética. Considerando tratar-se de um coro amador brasileiro interpretando uma canção em língua estrangeira, é natural que aspectos linguísticos da identidade do grupo interfiram na pronúncia e moldem uma interpretação singular, que não necessariamente exige rigor fonético absoluto. Ainda assim, é preciso discernir entre as ocorrências que representam traços de identidade e aquelas que

comprometem a inteligibilidade ou o sentido das palavras (como no caso da substituição de “our” por “your”, que altera significativamente o significado da letra).

Outro fenômeno que dialoga com essa temática, percebido nesta etapa de ensaios, foi uma tendência em cair a afinação nos finais de frase, algo que paralelamente a nossa fala, fazemos nos finais de sentenças da nossa língua e que no canto acaba influenciando na afinação.

A respeito do resultado final deste segundo período de trabalho com o arranjo no grupo, assim como na apresentação realizada no primeiro semestre, *Lean On Me* foi novamente escolhida para abrir o repertório do Coral Escola Comunicantus no Festival Comunicantus<sup>35</sup>, devido a seu caráter de “reaquecimento vocal”, a partir do artifício do *boca chiusa*. E aprofundando a comparação entre as duas ocasiões, diferentemente da primeira, no festival o grupo estava muito mais seguro, seja pela letra decorada, pela percussão corporal interiorizada, pela coreografia ou no engajamento vocal como um todo. É claro que isso se deve em grande parte pelo tempo de maturação da obra, porém também pelas decisões de regência e condução dos ensaios tomadas ao longo do processo.

Pontuando também que apesar da coreografia ter desempenhado um papel crucial no engajamento do grupo, ela acabou compensando inseguranças nos meus gestos. Quanto ao estudo fonético, assim como já comentado anteriormente, se tivesse pensado em realizá-lo no início do processo, equívocos recorrentes na pronúncia talvez tivessem sido melhor trabalhados. De qualquer forma, para além desses pontos, minha regência também amadureceu, a despeito do equilíbrio entre os naipes e solo na seção final, mas também pelas entradas chave (início do *divise* e entrada do refrão, respectivamente compassos 9 e 18 da 4ª versão da partitura) e comunicação geral com o grupo.

---

<sup>35</sup> Ver ANEXO 4.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É válido ressaltar que as reflexões e proposições apresentadas, decorrentes da minha experiência concreta relatada no segundo capítulo, devem ser compreendidas dentro do caráter pedagógico desses grupos. Em outras palavras, os processos descritos ocorreram em um ambiente que é, ao mesmo tempo, espaço de formação para os coralistas e para os alunos. O acolhimento de equívocos por parte dos professores e do grupo, assim como a necessidade de readaptações, só foi possível justamente por estarmos inseridos em um contexto de aprendizagem.

Embora a prática profissional também demande flexibilidade, o planejamento de um arranjo — desde a escolha do repertório, levantamento de dimensões didáticas, análise da canção original, definição dos procedimentos técnicos de criação até a edição final da partitura — exigiria cuidados ainda mais criteriosos. É nesse sentido que o aprendizado aqui descrito foi possível graças às especificidades oferecidas pelo contexto do Comunicantus: Laboratório Coral.

No que se refere à construção da sonoridade do arranjo de *Lean On Me*, reitero a importância de um estudo estético prévio e intencional durante a fase de planejamento do arranjo. Mais do que a edição da partitura, reconheço que esse estágio poderia ter sido mais aprofundado desde o início, sobretudo diante do trabalho fonético necessário e pretendido ao lidar com uma canção em língua estrangeira. Nesse sentido, a utilização do alfabeto fonético e da transcrição fonética mostrou-se um conhecimento complementar para o regente-arranjador que deseje, ou precise, trabalhar com repertório estrangeiro. Em paralelo com a negociação entre partitura escrita e experiência musical, a escuta atenta da pronúncia em conjunto com sua transcrição podem auxiliar na propriocepção das articulações fonéticas do próprio regente-arranjador e na criação de estratégias que favoreçam esse mesmo processo nos coralistas, contribuindo para ajustes vocais e expressivos mais precisos.

A respeito da edição de partitura, a experiência com a canção deixou evidente como diferentes escolhas de edição impactam diretamente no resultado sonoro de um grupo e, por consequência, no alcance dos objetivos didáticos propostos. A própria imaginação da



regência, como mencionado no relato, influenciou decisões editoriais importantes. Durante esse processo, em complemento ao relatado, permaneci por um tempo incerto quanto à melhor forma de inserir a percussão corporal na escrita: Deveria ser grafada por extenso? Ou bastaria uma indicação textual ao final da partitura? A dúvida se relacionava ao fato de que, sem essa indicação adicional, a partitura ocuparia apenas duas páginas, o que facilitaria a visualização de sinais de repetição durante o ensaio, otimizando o tempo de leitura e evitando viradas de página. Ainda que essa questão logística pareça menor, ela revela o quanto a edição da partitura está intimamente ligada à experiência coletiva de montagem. Reconheço, nesse caso, que meu equívoco na verdade tenha sido elaborar propostas que respondiam às necessidades de um grupo externo (meus alunos de piano), desvinculado daquele com o qual eu realmente trabalhava no estágio inicial do processo de montagem (CUCo)<sup>36</sup>.

De qualquer forma, a respeito de toda a experiência com *Lean On Me* no relato posto, me coloco no lugar da pedra na seguinte narrativa proposta por DEWEY (2010):

Talvez possamos ter uma ilustração geral, se imaginarmos que uma pedra que rola morro abaixo tem uma experiência. Com certeza, trata-se de uma atividade suficientemente “prática”. A pedra parte de algum lugar e se move, com a consistência permitida pelas circunstâncias, para um lugar e um estado em que ficará em repouso - em direção a um fim. Acrescentemos a esses dados externos, à guisa da imaginação, a ideia de que a pedra anseia pelo resultado final; de que se interessa pelas coisas que encontra no caminho, pelas condições que aceleram e retardam seu avanço, com respeito à influência delas no final; de que age e se sente em relação a elas conforme a função de obstáculo ou auxílio que lhes atribui; e de que a chegada final ao repouso se relaciona com tudo o que veio antes, como a culminação de um movimento contínuo. (DEWEY, 2010; p. 115-116)

Quanto às proposições elaboradas no primeiro capítulo em relação às possibilidades de um arranjo didático, reitero que me insiro em uma tradição de regentes-arranjadores enquanto aprendiz. Seja no cuidado com o repertório, na adaptação de um arranjo externo, na proposição de exercícios criativos ligados a canções trabalhadas, no reconhecimento das necessidades de um grupo ou na postura crítica à própria prática, todos estes pontos podem ser percebidos na experiência dos regentes-arranjadores abordados na bibliografia analisada, bem como na experiência dos próprios autores. Embora o fator didático não seja algo inerente de toda prática de arranjo coral, o cerne da consolidação dessa prática gira, como exposto, justamente em torno da intenção de suprir necessidades e solucionar problemas. Neste sentido, todo arranjo pode ser uma potencial ferramenta didática. Da mesma forma,

---

<sup>36</sup> Embora também acredite que a condução de estratégias de ensaio ou arranjos com menos apoio na partitura possam render frutos proprioceptivos expressivos preciosos no contexto com coros formados por músicos.

consciente de todas as complexidades apresentadas, acredito que todo regente-arranjador possa ter uma atitude educativa para com seu grupo.

Por fim, acredito também que este trabalho se alinha a perspectivas de pesquisa que compreendem o repertório coral como espaço de disputa de sentidos, lugar de produção de identidades e campo fértil para experiências educativas sensíveis — ainda que nem todos esses aspectos tenham sido abordados de maneira explícita ao longo do texto. A conexão com temas como pertencimento, diversidade e políticas da memória aponta para a necessidade de aprofundar os vínculos entre o arranjo coral didático e os marcos teóricos da pedagogia crítica, da musicologia decolonial e das práticas de escrevivência<sup>37</sup>. Assim, para além de marcar uma travessia importante na minha trajetória acadêmica e profissional, espero ter contribuído para ampliar os horizontes possíveis da pesquisa e na prática do regente-arranjador no cenário brasileiro contemporâneo.

Como complemento, embora não tenham sido mencionados neste trabalho, três arranjos de minha autoria que estiveram presentes na minha trajetória na graduação merecem menção: *Alto Lá* de André Prando, *Canoa Canoa* de Fernando Brant/Nelson Ângelo e *Agbá* de Douglas Germano. O primeiro foi minha primeira experiência com a prática do arranjo durante a graduação, anterior inclusive à peça *Quem É do Amor*, mencionada no início deste trabalho. Composto para trio vocal (barítono e dois baixos), esse arranjo foi elaborado para a disciplina *Regência Coral I*, no segundo semestre de 2021, e montado em formato solo, por mim, em todas as vozes, frente ao contexto pandêmico e à ausência de um grupo real para reger.

Já *Canoa Canoa* seria inicialmente a peça escolhida para o relato que acabou sendo preenchido por *Lean On Me*. No entanto, sua estrutura tomou rumos estéticos que se distanciaram dos objetivos originais do trabalho. Além disso, o tratamento de palavras indígenas, embora revelador de uma faceta pouco explorada do nosso idioma, não exigia articulações fonéticas tão distintas da fala comum — o que, nesse contexto, reduziu seu potencial didático específico. Por esses motivos, o arranjo acabou não sendo montado.

---

<sup>37</sup> Cunhado pela escritora Conceição Evaristo, o conceito abarca o ato de escrever que parte das experiências de vida do autor e de sua coletividade, transformando muitas vezes a dor em arte e resistência através da literatura (especialmente em contextos de grupos marginalizados, como o de mulheres negras).

Quanto a *Agbá*, trata-se do arranjo que venho montando atualmente (primeira metade de 2025) com o CUCo. Elaborei o arranjo com foco especial no naipe de tenores, com o intuito de estimular o desenvolvimento da confiança vocal entre seus integrantes, por ser o menor naipe no atual ciclo do grupo e o que apresenta maiores demandas técnicas. A escrita explora regiões-chave da tessitura e se estrutura com uníssonos nos extremos da tessitura com outros naites, bem como aberturas vocais que partem destes uníssono com outras vozes mas para regiões mais confortáveis. Neste arranjo testo outros procedimentos de criação s e texturas específicas como potenciais condutoras a trabalhar necessidades do coro, bem como sigo refletindo os limites da partitura em consonância com o desenvolvimento da minha regência. Aspectos que provavelmente protagonizarão outra pesquisa.

Os três arranjos comentados se encontram, respectivamente, nos APÊNDICES 8, 9 e 10 como forma de documentar minha evolução técnica na criação e edição de arranjos, além de favorecer a circulação dessas criações para outros contextos possíveis.

## REFERÊNCIAS

45CAT. Bill Withers – Lean on Me / Better Off Dead. Disponível em: <https://www.45cat.com/record/sux235>. Acesso em: 11 jun. 2025.

BBC. Lean On Me: The story behind Bill Withers' classic song. 2020. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52146276>. Acesso em: 11 jun. 2025.

BUENO, Jair Wesley Ferreira. Esboço para uma teoria do modo de viver humano ativo. 2024. Tese (Doutorado em Estudos Socioculturais e Comportamentais da Educação Física e Esporte) - Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

COCARELI, Denise Castilho de Oliveira. Processos de construção da performance em regência coral: análise, experimentação, ensino e memória na experiência do Coro de Câmara Communicantus e do Coral da ECA-USP. 2024. 375f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

DEWEY, John. Arte como experiência. Tradução de Vera Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. Como pensamos: a relação entre o pensar e o aprender. Tradução de Maria Irene Maluf. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

DEWEY, John. Experiência e educação. Tradução de Anísio Teixeira. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

DISCOGS. Bill Withers – Lean on Me. Disponível em: <https://www.discogs.com/master/93160-Bill-Withers-Lean-On-Me>. Acesso em: 11 jun. 2025

FABER, Nancy; FABER, Randall. Piano Adventures: Popular Repertoire – Primer Level. Ann Arbor: Faber Piano Adventures, 2000.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da prática coral; org LAKSCHEVITZ, Eduardo. Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. p. 3–28.

FONTEIRADA, Marisa Trench de Oliveira. De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

FRANCO, Maria Amélia do Rosário Santoro. Prática pedagógica e docência: um olhar a partir da epistemologia do conceito. Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, Brasília, v. 97, n. 247, p. 534–551, set./dez. 2016.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia; AMATO NETO, João. A motivação no canto coral: perspectivas para a gestão de recursos humanos em música. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 22, p. 87–96, set. 2009.

FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-música. Opus, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.

GEROU, Tom; LUSK, Linda. Essential dictionary of music notation: the most practical and concise source for music notation. Van Nuys: Alfred Publishing Co., 1996.

HARRISON, Jono (org.). Piano Debut: performance pieces, technical exercises, supporting tests and in-depth guidance for Rockschool examinations. London: Rockschool Ltd., 2019.

KERR, Samuel. Carta Canto Coral; org. Eduardo Lakschevitz. Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p. 118-143

LAKSCHEVITZ, Elza. Reflexões sobre a prática de coro infantil; org. LAKSCHEVITZ, Eduardo. Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. p. 29–53.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20–28, 2002.

LOPES, Henrique Ribeiro. Coral Escola Comunicantus e sua didática: antes, durante e depois do coro online, em uma perspectiva de formação de regentes-educadores. 2023. 78f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

LIBÂNEO, José Carlos. Didática. São Paulo: Cortez, 1994.

NPR. Bill Withers: The Soul Man Who Walked Away. Fresh Air, 2015.

<https://www.npr.org/2015/09/29/444122687/bill-withers-the-soul-man-who-walked-away>.

Acesso em: 11 jun. 2025.

OFFICIAL CHARTS COMPANY. Club Nouveau – Lean on Me. Official Charts, 1987.

Disponível em: <https://www.officialcharts.com/songs/club-nouveau-lean-on-me>. Acesso em: 11 jun. 2025.

OLIVEIRA, Carolina Andrade de. O regente-arranjador e a circulação do repertório de arranjos nos coros brasileiros. 2017. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Carolina Andrade. Processos de criação no arranjo vocal. 2022. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

PEREIRA, André Protásio. Arranjo coral: definição e poiesis. XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Rio de Janeiro, 2005.

PEREIRA, Flávia Vieira. As práticas de reelaboração musical. 2011. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. Canto coral: do repertório temático à construção do programa. 1988. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. Ensino da regência coral. 2010. Tese (Livre Docência em Regência Coral, Análise musical para performance) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

Remnick, D. As Is: Bill Withers, reluctant star. The New Yorker. 2010.

<https://www.newyorker.com/magazine/2010/03/08/as-is-2>. Acesso em: 11 jun. 2025.

RODRIGUES, Leonardo. Templo. In: I Simpósio Comunicantus de Obras Corais. Comunicantus: Laboratório Coral (org.). Departamento de Música. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2023.

RODRIGUES, Walter Pellici. O ouvido harmônico e sua contribuição para o aprendizado e a performance coral: um experimento junto ao Coral Escola Comunicantus e ao Coral da ECA-USP. 2020. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

REUTERS. New Yorkers sing 'Lean on Me' to honor essential workers during coronavirus pandemic. Reuters, 25 abr. 2020. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/us-health-coronavirus-usa-applause-idUSKCN226086>.

Acesso em: 11 jun. 2025.

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. Samuel Kerr: um recorte analítico para performance de seus arranjos. 2013. 179 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

USA TODAY. Justin Bieber, Michael Bublé, Avril Lavigne join Canadian supergroup to cover 'Lean on Me' for COVID-19 relief. USA Today, 27 abr. 2020. Disponível em: <https://www.usatoday.com/story/entertainment/music/2020/04/27/justin-bieber-michael-buble-sing-lean-on-me-coronavirus-relief/3032332001/>. Acesso em: 11 jun. 2025.

## **Documentação:**

Acervo institucional do Comunicantus: Laboratório Coral.

Avaliações de ensaios do Coral Escola Comunicantus em 2024:

aval20240405 - Avaliação de 5 de abril de 2024  
aval20240412 - Avaliação de 12 de abril de 2024  
aval20240419 - Avaliação de 19 de abril de 2024  
aval20240426 - Avaliação de 26 de abril de 2024  
aval20240503 - Avaliação de 3 de maio de 2024  
aval20240510 - Avaliação de 10 de maio de 2024  
aval20240517 - Avaliação de 17 de maio de 2024  
aval20240614 - Avaliação de 14 de junho de 2024  
aval20240621 - Avaliação de 21 de junho de 2024  
aval20240628 - Avaliação de 28 de junho de 2024  
aval20240809 - Avaliação de 9 de agosto de 2024  
aval20240923 - Avaliação de 23 de setembro de 2024  
aval20241004 - Avaliação de 4 de outubro de 2024  
aval20241122 - Avaliação de 22 de novembro de 2024

Meu acervo pessoal.



## APÊNDICE 1: *Quem É Do Amor*

### "Quem é do amor"

Sérgio Sampaio

arr. Leonardo Rodrigues

**INTRO**  $\text{♩} = 95$

Soprano *mf* run dê run rê run rê run dê run dê run rê run rê run dê

Alto uh... uh... o a -

Tenor *mf* run rê run rê run run rê run rê uh ah

Baixo dun dun dun dun dun dun dun dun

6 **A** Em E° Am/E D

S. Quem é do/a-mor não en - ga - na  
é mais quen - te

A. *p* mor o/a - mor... A-ma mes - mo/a du-ras pe - nas  
Vi - a - ja con-tra cor-ren - te *cresc.*

T. uh... uh...

B. *p* quem é do/a - mor não en - ga - na não... o/a-mor não en -  
é mais quen - te sim... é mais



Sérgio Sampaio (1947 - 1994) foi e é sem dúvidas um dos grandes canceiros de nossa MPB. "Mais um capixaba" revelado na década de 70, Sérgio possui uma obra, apesar de curta, muito sólida nos mais variados gêneros da música popular, sejam eles samba, choro, rock, blues...

"Eu quero botar meu bloco na rua", sua canção mais famosa e que dá nome ao seu primeiro disco, aplacou os carnavais de 1972 e 73 e é ainda hoje uma marcha muito aclamada. Grandes nomes da música brasileira regravaram este sucesso, com destaque a uma versão bem marcante na voz de Ney Matogrosso.

10 D#° 1. Em (C) G/D

S. uh...

A. *mf* do - ces ve - zes As do - ces ve - zes... do a -

T. 8 Por is - so não são pe - que - nas As do - ces ve - zes do/a - mor... ah

B. *mf* ga - na não o/a - mor As do - ces ve - zes do/a - mor... quen - te

14 2. Em C G

S. Nas do - ces vei - as do/a - mor...

A. vei - as Nas do - ces vei - as do/a - mor...

T. 9 den - te Nas do - ces vei - as do/a - mor...

B. sim o/a - mor Nas do - ces ve - as do/a - mor

Raul Seixas, outro grande artista e que por sinal revelou este ferrenho ariano na cena carioca da época, brincava dizendo que “se sentia careta perto dele”, o que já nos revela um pouco da personalidade deste que por muitos também é considerado um bom exemplo de um “poeta maldito” de nossa música.

Definições limitadoras a parte, Sérgio foi muito mais que um sucesso de carnaval, indisposto a adequar suas produções ao conformismo e ao comum. Indisposto a jogar o jogo das grandes mídias. Talvez por isso mesmo seu nome seja ainda hoje pouco mencionado.

“Quem é do amor” integra o seu quarto disco de carreira intitulado “Cruel”, disco póstumo lançado em 2006 com resgate e produção de Zeca Baleiro. Nesta canção que tem como temática o amor, são referenciados alguns ícones do ativismo ecológico brasileiro (amor a natureza), sendo eles:

“*Ruschi do Espírito Santo*” – Augusto Ruschi (1915 – 1986) foi um renomado ambientalista capixaba, reconhecido internacionalmente pelo seu trabalho na observação de beija-flores e por sua militância ambiental, especialmente o desmatamento na Amazônia no regime militar.

“*Raoni da Floresta*” – Cacique Raoni ou Raoni Metuktire é o líder da etnia Kaiapó, localizada em aldeias espalhadas aos afluentes do Rio Xingu (região central do país). Raoni vem lutando a décadas pela causa indígena e contra o desmatamento. Sua história e luta cruzam com a de Ruschi e em 2020, seu nome foi um dos indicados ao nobel da paz.

2

**B** 18 G Am(7) Am (D7)

S. *uh sel - ah va* *Quem é do/a-mor tem um no - me uh*  
*sel - va* *é mais sim - ples ah*

A. *o a - mor...* *tem é um mais*

T. *Quem é do/a-mor tem um no - me* *De Ra - o - ni da flo - res -*  
*é mais sim - ples* *Tem u - ma ca - ra de nu -*

B. *Quem é do/a-mor tem um no - me* *De Ra - o - ni da flo - res -*  
*é mais sim - ples* *Tem u - ma ca - ra de nu -*

*mf* *cresc.* -----

21 G/B Bm C°

S. *de Ra - o - ni da flo - res - ta ah*  
*tem u - ma ca - ra de nu - vem uh*

A. *no - me* *no - me*  
*sim - ples só per*

T. *- ta* *Rus - chi do/Es - pí - ri - to San -*  
*- vem* *E não per - mi - te que su*

B. *- ta* *Rus - chi do/Es - pí - ri - to San -*  
*- vem* *E não per - mi - te que su*

**I.** Em/G C G/D **2.** Em/G

S. *Rus-chido/Espí - ri-to San - to san - to* *Dame-di-ci - na da E não per-mi - te que su -*

A. *san - to da flo - res - ta mí - te*

T. *- to* *Dame-di-ci - na da sel - va* *gem*

B. *- to* *Dame-di-ci - na da sel - va* *gem*

27 C G

S. - gem su - gem O ver - de da tu - a rel - va

A. tu - a rel - va

T. O ver - de da tu - a rel - va

B. O ver - de da tu - a rel - va o a -

30 [A'] Em E° Am D

S.

A. Quem é do/a-mor so-mos nós... Con-so-lo dos i-di-o - tas...

T. *p* uh... *cresc.* uh...

B. mor o/a - mor quem é do/a - mor sim

34 (Bm/D) D#° Em C G/D

S.

A. Cha - ve de se/a-brir as por - tas Du-pla que se sa - tis - faz...

T. *f* Cha - ve de se/a-brir as por - tas Du-pla que se sa - tis - faz...

B. so - mos nós a - brir as por - tas

38 Em E° Am D7

S. Que/a-mor as-sim é pros vi - vos Pros ri - tu - ais *prossen - ti-dos*

A. *mf* *cresc.* Que/a-mor as-sim é pros vi - vos Pros ri - tu - ais *prossen - ti dos*

T. uh... *mf* uh...

B. que/a - mor as - sim é pra to - dos nós o/a - mor é pra

42 B7#9 Em C G

S. Não é pa-ra ser es - cri - to Não é pros li - vros que se faz...

A. *f* *cresc.* Não é pa-ra ser es - cri - to Não é pros li - vros que se faz...

T. o/a - mor é pros vi - vos Não é pros li - vros que se faz...

B. to - dos nós é pra quem é do/a - mor sim

**CODA**

46 B7#9 Em C G

S. *f* *rall. súbito . . . . (até o fim) . . . . .*  
rê rê run dê rê run dê run rê Não é pros li - vros que se faz!

A. quem é do/a - mor Não é pros li - vros que se faz!

T. o/a - mor é pros vi - vos Não é pros li - vros que se faz!

B. to - dos nós é pra quem é do/a - mor

# APÊNDICE 2: *Templo* - Chico César/Milton de Biase/Tata Fernandes (arr. Leonardo Rodrigues)

## "Templo"

Chico César/Milton De Biase/Tata Fernandes  
arr. Leonardo Rodrigues

*Templo*

♩ = 60

Soprano

Alto

Tenor

Baixo I

Baixo II

Violão

*mf*

Sevo - cê

*p* < >

ah m

ah m

9

S.

A.

T.

Bl.

BIL.

V.

o - lha pra mim

o - lha pra mim

Se me dá a - ten - ção

ah m

ah m

15

*f* *pp*

S. uh Eu me der-re - to su - a-ve Ne - ve no vul-cão

*f* *pp*

A. uh ah uh hm ne - ve no vul - cão

*f* *pp*

T. uh ah uh hm ne - ve no vul - cão

*f* *pp* *mf*

BL. uh ah uh hm uh Sevo - cê

*f* *pp* *mf*

BII. uh ah uh hm dum dum dum dum Sevo - cê

V. *f* *pp* *mf*

22

S. to - ca em mim

A. to - ca em mim

T. A - la - ú-de e - mo - cção

BL. to - ca em mim A - la - ú-de e - mo - cção

BII. to - ca em mim dum dum dum dum dum dum

V. *f* *pp* *mf*

28

*f* *pp*

S. uh Eu me des-man-cho su - a - ve Nu - vem no'a - vi - ão Hi - ma -

A. uh Eu me des-man-cho su - a - ve hm nu - vem no'a - vi - ão xão

T. uh ah uh hm nu - vem no'a - vi - ão xão

Bl. uh ah uh hm

BII. uh ah uh hm dum dum dum dum dum dum

V. *f* *pp*

35

S. lai - a, Hi - me - neu ho - mem nu sou eu sou eu sou

A. Es - te ho - mem nu sou eu O - lhos de con - tem - pla - ção

T. Hi - me - neu hi - me - neu O - lhos de con - tem - pla - ção

Bl. hi - me - neu O - lhos de con - tem - pla - ção

BII. dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

V. *f* *pp*



40

S. eu In - ca, mai - a, pi - g-meu Mi - nha tri - bo me per-deu

A. eu me per -

T. con - tem - pla - ção eu me per -

Bl. Mi - nha tri - bo me per-deu

BII. dum dum dum dum In - ca, mai - a, pi - g-meu Mi - nha tri - bo me per-deu

v.

1. 2.

46

S. Quan-do'en-trei pro tem - plo da pai-xão. Quan-do'en-trei pro

A. di Quan-do'en-trei pro tem - plo da pai-xão. da pai di Quan-do'en-trei pro

T. di Quan-do'en-trei pro tem - plo da pai-xão. da pai di Quan-do'en-trei pro

Bl. Quan-do'en-trei pro tem - plo da pai-xão. Quan-do'en-trei pro

BII. dum dum dum dum

v.

51

S. 
  
tem - ploda pai-xão

A. 
  
tem - ploda pai-xão

T. 
  
tem - ploda pai-xão

BL. 
  
tem - ploda pai-xão

BII. 
  
per - di ah m

v. 
  
per - di ah m

# APÊNDICE 3: *O Amor É Elo* - Emicida (arr. Juliana Ripke; adapt. Leonardo Rodrigues)

## "O amor é elo"

*Com muito carinho, dedicado especialmente ao Coral Juvenil do Guri*

Medley Emicida: AmarElo, Levanta e anda,  
Mãe, Passarinhos, Principia e Sodade

Emicida  
arranjo: Juliana Ripke  
adaptação e edição: Leonardo Rodrigues

O amor é certo na incerteza  
Socorro no meio da correnteza  
Tão simples como um grão de areia  
Confunde os poderosos a cada momento  
Amor é decisão, atitude  
Muito mais que sentimento  
Atento, fogueira, amanhecer  
O amor perdoa o imperdoável  
Resgata a dignidade do ser  
É espiritual  
Tão carnal quanto angelical  
Não tá no dogma ou preso numa religião  
É tão antigo quanto a eternidade  
Amor é espiritualidade  
Latente, potente, preto, poesia  
Um ombro na noite quieta  
Um colo pra começar o dia

Solo falado durante coro (c. 1 - 8):

**Principia**

**J = 120**

**Soprano**  
la ia la ia la ia — la ia la ia la ia la ia la ia la ia

**Contralto**  
Ah — la ia la ia la ia Ah — la ia la ia la ia

**Tenore**  
Ah — la ia la ia la ia Ah — la ia la ia la ia

**Baixo**  
la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia

**Piano (Rhodes)**  
D<sup>major</sup>7 C<sup>#</sup>b13(411) F<sup>#</sup>m7 C<sup>#</sup>m9 Eb7(411) D<sup>major</sup>7 C<sup>#</sup>b13(411) F<sup>#</sup>m7 B7 Em7 A7

2

## Levanta e anda

9 3.

S. la Quem cos-tu-ma vir de on - de'eu sou às ve-zes não tem mó-ti - vo pra se -

C. la Quem cos-tu-ma vir de on - de'eu sou às ve-zes não tem mó-ti - vo pra se -

T. la Quem cos-tu-ma vir de on - de'eu sou às ve-zes não tem mó-ti - vo pra se -

B. la Quem cos-tu-ma vir de on - de'eu sou às ve-zes não tem mó-ti - vo pra se -

F. Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>maj7</sup> D<sup>maj7</sup> D/E

14

S. guir Mas eu sei que vai que o so - nho te

C. guir Per-mi-ta que eu fa - le sh! *(como quem pede silêncio colocar o dedo indicador na frente da boca.)* Vai

T. guir sh! Vai

B. guir sh! Vai

F. F#m<sup>7</sup> E/F# F#m<sup>7</sup> D<sup>maj7</sup>

19

S. traz coi-sas que te faz pros - se - guir

C. Vai faz pros - se - guir Per-mi-ta que eu fa - le

T. Vai faz pros - se - guir

B. Vai faz pros - se - guir

F. D<sup>maj7</sup> D/E F<sup>o</sup> F#m<sup>7</sup> E/F# F#m<sup>7</sup>

25

S. *la ia la ia la ia*

C. *vai le-van-ta'e an-da Ca-le'o-can-sa - ço Re-fa-ça'o la - ço*

T. *vai le-van-ta'e an-da Ca-le'o-can-sa - ço Re-fa-ça'o la - ço*

B. *tu tchap tchap tu tchap tu tchap tchap tchap tu tchap tchap tchap tu*

F. *F#m<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> C#m<sup>7</sup>*

**Principia**

28

S. *la ia la ia la ia la ia la ia la ia*

C. *O-fe-re-ça'uma-bra-ço quen-te A mú-si-ca'ésó'u-ma se-*

T. *O-fe-re-ça'uma-bra-ço quen-te A mú-si-ca'ésó'u-ma se-*

B. *du tchap tchap tchap tu tchap tchap tu tchap tu tchap tchap tchap*

F. *D<sup>maj7</sup> C#m<sup>7</sup> D<sup>maj7</sup>*

31

S. *la ia la ia la ia la ia la ia*

C. *men - te Um sor - ri-so ain-da é'a u-ni-ca lín-gua que to-dos en - ten - de*

T. *men - te Um sor - ri-so ain-da é'a u-ni-ca lín-gua que to-dos en - ten - de*

B. *tu tchap tchap tu tchap tu - do que nós te - mos*

F. *C#m<sup>7</sup> D<sup>maj7</sup> F<sup>e</sup> Em<sup>7</sup>*

4

34 **Levanta e anda**

S. uh

C. la ia la ia la ia la ia la ia la ia

T. uh

B. nós so - mos ma - ior nos fal - ta

F. D C#m<sup>7</sup> D C#m<sup>7</sup>

38

S.

C. la ia la ia la ia la ia la ia

T.

B. só so - nhar se guir so-nhar e se - guir

F. D C#m E F#m<sup>7</sup>

**Passarinhos** 3

42

S. du ru du ru du ru du ru du ru du ru du ru Eu vou

C. Se - rá que osol sai pra'um voo melhor? Eu vou

T. du ru du ru du ru du ru du ru du ru du ru Eu vou

B. dum dum dum dum dum Se - rá que osol sai tal - vez vou

F. A<sup>c</sup> A/C#

46

S. *esperar tal-vez na pri-ma-ve-ra du ru du ru du ru E'o que*

C. *esperar tal-vez na pri-ma-ve-ra O céu cla-re-ia'evem ca-lor vê só! E'o que*

T. *esperar tal-vez na pri-ma-ve-ra du ru du ru du ru E'o que*

B. *esperar sim vou ve-nha O céu cla-re-ia'evem so-brou*

P. *D<sup>ma</sup>(7b4b9) D<sup>m</sup> A<sup>5</sup> A/C#*

50 **AmarElo**

S. *so-brou de nós Per-mi-ta que eu fa-le Não as mi-nhas ci-ca-tri-*

C. *so-brou de nós du ru du ru du ru du ru*

T. *so-brou de nós Per-mi-ta que eu fa-le Não as mi-nhas ci-ca-tri-*

B. *fa-le tu-do dum dum dum dum dum dum dum*

P. *C<sup>(a3b9)</sup> D A<sup>(a4b9)</sup>*

54

S. *- zes Tan-ta dor rou-ba nos-sa voz Sa-be'o que res-ta de nós?*

C. *du ru du ru du ru du ru du ru du ru*

T. *- zes Tan-ta dor rou-ba nos-sa voz Sa-be'o que res-ta de nós?*

B. *dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum*

P. *B<sup>7</sup> D<sup>ma</sup>(7b4b9)*

6

57

S. Al - vos pas - se - an - do por a - í

C. du ru du ru Al - vos pas - se - an - do por a - í

T. Al - vos pas - se - an - do por a - í

B. de nós só al - vos por a - í so - mos

P.

estalos de dedos em  
ostinato nos tempos 2 e 4  
até c. 67

60

S. du ru du ru du ru du ru sol - tos a vo - ar Dis - pos - tos a

C. Pas - sa - ri - nhos sol - tos a vo - ar Dis - pos - tos a'a -

T. Pas - sa - ri - nhos sol - tos a vo - ar Dis - pos - tos a'a -

B. dum dum dum dum dum dum e sol - tos a vo - ar Dis - pos - tos

P.

64

S. du ru du ru du ru nem que se - ja no pei - to'umdo ou - tro

C. char um ni - nho nem que se - ja no pei - to'umdo ou - tro

T. char um ni - nho nem que se - ja no pei - to'umdo ou - tro

B. dum dum dum dum ou - tro um ni - nho pei - to

P.



68

72

76

8

80

S. em tu - do'eu vi - a nós. A sós nes - se mun - do'in - cer -

C. em tu - do'eu vi - a nós. A sós nes - se mun - do'in - cer -

T. em tu - do'eu vi - a nós. A sós nes - se mun - do'in - cer -

B. em tu - do'eu vi - a nós. A sós nes - se mun - do'in - cer -

F. F#m7 D#97

83

S. - to Pe-ço'um an - jo que me'a-com-pa - nhe Em tu - do'eu vi - a'a voz

C. - to Pe-ço'um an - jo. Em tu - do'eu vi - a'a voz

T. to Pe-ço'um an - jo que me'a-com-pa - nhe Em tu - do'eu vi - a'a voz

B. to Pe-ço'um an - jo. Em tu - do'eu vi - a'a voz

F. D#m7 F#m7 A/B A/C# F#m7

87

S. de mi - nha mãe Em tu - do'eu vi - a nós

C. de mi - nha mãe Em tu - do'eu vi - a nós

T. de mi - nha mãe Em tu - do'eu vi - a nós

B. de mi - nha mãe Em tu - do'eu vi - a nós

F. F#m7 G# F# C#m7

**Solo falado feminino:**

E eu nem sabia como seria  
 Alguém previnha: filho é pro mundo  
 Não, o meu é meu  
 Sentia a necessidade de ter algo navida  
 Buscava o amor das coisas desejadas  
 Mas o amor, o amor já é o elo

90

S.   
 uh

C. 

T.   
 Levanta e anda / Mãe / Principia


B. 


P. 


**Solo falado:**


Filho, abraça sua mãe  
 Pai, perdoe seu filho; paz, é reparação  
 Fruto de paz  
 Eu descobri o segredo que me faz humano  
 Já não está mais perdido o elo  
 O amor é o segredo de tudo


98

S.   
 uh

C. 

T.   
 uh

B. 

P. 

10

105

S. Quem cos-tu-ma vir de on - de eu sou às ve-ze não tem mo-ti - vo pra se -

C. tu tu tu às ve-ze não tem mo-ti - vo pra se -

T. tu tu tu às ve-ze não tem mo-ti - vo pra se

B. tu tu tu tu tu tu le - van -

F. F#m<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup> D/E

110

S. guir Mas eu sei que

C. guir Mas eu sei que

T. En-tão le-van-ta'e an-da vai le-van-ta'e an-da vai le-van-ta'e an-da

B. ta so - nhar se - guir tu tu tu

F. F#m<sup>7</sup> A/C#

114

S. vai que'oso - nho te traz coi-sas que te faz pros - se - guir

C. vai que'oso - nho te traz coi-sas que te faz pros - se - guir

T. **Principia** la ia la ia la ia la ia la ia pros - se vai le-van-ta'e an-da

B. tu tu tu tu vai lá pros - se - guir

F. Dmaj<sup>7</sup> D/E F<sup>o</sup> F#m<sup>7</sup>

119

S. vai le - van - ta'e an - da

C. vai le - van - ta'e an - da

T. vai le - van - ta'e an - da vai le - van - ta'e an - da vai le - van - ta'e an - da

B. tu so - nhar se - guir le - van - ta'e an - da

P. F#m7 F#m7

AmarElo

122

S. Te-nho san-gra-do de-mais Te-nho cho-ra-do pra-ca-chor-ro

C. Te-nho san-gra-do de-mais Te-nho cho-ra-do pra-ca-chor-ro

T. Te-nho san-gra-do de-mais Te-nho cho-ra-do pra-ca-chor-ro

B. Te-nho san-gra-do de-mais Te-nho cho-ra-do pra-ca-chor-ro

P. A B/A

126

S. A - no pas - sa - do'eu mor - ri Mas es - se a - nóeu não mor -

C. A - no pas - sa - do'eu mor - ri Mas es - se a - nóeu não mor -

T. A - no pas - sa - do'eu mor - ri Mas es - se a - nóeu não mor -

B. A - no pas - sa - do'eu mor - ri Mas es - se a - nóeu não mor -

P. D/A A

129

S. 
  
C. 
  
T. 
  
B. 
  
P.

Principia

131

S. 
  
C. 
  
T. 
  
B. 
  
P.

135

S. 
  
C. 
  
T. 
  
B. 
  
P.

138

S. vai le - van - ta'e an - da O'a - mor é e - lo

C. vai le - van - ta'e an - da O'a - mor é e - lo

T. vai le - van - ta'e an - da O'a - mor é e - lo

B. vai le - van - ta'e an - da O'a - mor é e - lo

F. D/E E/F# A/B

140

S. En-quan-to'a ter - ra não for li - vre eu tam - bém não sou

C. En-quan-to'a ter - ra não for li - vre eu tam - bém não sou

T. En-quan-to'a ter - ra não for li - vre eu tam - bém não sou

B. En-quan-to'a ter - ra não for li - vre eu tam - bém não sou

F. D<sup>maj7</sup> D/E A

APÊNDICE 4: *Lean On Me* - Bill Withers arr. Leonardo Rodrigues (1ª Versão)

# "Lean on Me"

Bill Withers  
arr. Leonardo Rodrigues

♩ = 70

Uníssonos

Some - ti-mes in our lives We all have pain

Uníssonos

We all have so - rrow But if we are wise

Agudos

Graves

We know that there's al-ways to - mo - rrow Lean on me



19

Agudos

when you're not strong— And I'll be your friend—  
 swa - llow your pri - de If I ha - ve things—

Graves

when you're not strong— And I'll be your friend—  
 swa - llow your pri - de If I ha - ve things—

*p*

G/D F/C Dm/A C/G

23

Agudos

I'll help you ca - rry on— For it won't be long— 'Til  
 you need to bo - rrow— no one can fill— Tho-

Graves

I'll help you ca - rry on— For it won't be long— 'Til  
 you need to bo - rrow— no one can fill— Tho-

*p*

C/G G7 C/G G/D F/C

29

Agudos

I'm go-nna need— Some-bo - dy to— lean on— Please— You just  
 se of your needs— That you won't let— show—

Graves

I'm go-nna need— Some-bo - dy to— lean on— Please— You just  
 se of your needs— That you won't let— show—

*p*

Dm/A C/G Bb/F C/E C/E

35

Unísono

call on me bro - ther, When you need a hand We all  
might have a pro - blem that you will un - ders - tand

39

Agudos

Graves

need some - bo - dy to lean on I just

1. 2.

44

Agudos

Graves

Call me Call me Call me Call me

52

Unísono

Call me Call me Call me Call me

APÊNDICE 5: *Lean On Me* - Bill Withers/arr. Leonardo Rodrigues (2ª  
Versão)

"Lean on Me"

Bill Withers  
arr. Leonardo Rodrigues

♩ = 70

Uníssonos

Some - ti-mes in our lives We all have pain

C/G G/D F/C Dm/F C/G

Piano

6

Uníssonos

We all have so - rrow But if we are wise

C/G G7 C/G G/D F/C

P

12

Agudos

We know that there's al-ways to - mo - rrow Lean on me

Dm/F C/G Bb/F C/E C/E C/G

Graves

P

19

Agudos

Graves

P.

when you're not strong— And I'll be your friend—  
 swa - llow your pri - de If I ha - ve things—

G/D F/C Dm/A C/G

23

Agudos

Graves

P.

I'll help you ca - rry on— For it won't be long— 'Til  
 you need to bo - rrow— no one can fill— Tho-

C/G G7 C/G G/D F/C

29

Agudos

Graves

P.

I'm go-nna need— Some-bo - dy to— lean on— Please— You just  
 se of your needs— That you won't let— show—

Dm/A C/G Bø/F C/E C/E

35

Unísono

call on me bro - ther, When you need a hand We all  
might have a pro - blem that you'll un - ders - tand

C G/B C

P.

39

Agudos

Graves

need some - bo - dy to lean on I just

1. 2.

C G/B C C

P.

44

Agudos

Graves

Call me Call me Call me Call me

Call me Call me Call me Call me

52

Unísono

Call me Call me Call me Call me

APÊNDICE 6: *Lean On Me* - Bill Withers arr. Leonardo Rodrigues (3ª  
Versão)

"Lean on Me"

Bill Withers  
arr. Leonardo Rodrigues

**Uníssonos**

**Piano**

**Agudos**

**Graves**

**P.**

**1.**

**2.**

**3.**

**4.**

**5.**

**6.**

**7.**

**8.**

**9.**

**10.**

**11.**

**12.**

**13.**

**14.**

**15.**

**16.**

**17.**

**18.**

**19.**

**20.**

**21.**

**22.**

**23.**

**24.**

**25.**

**26.**

**27.**

**28.**

**29.**

**30.**

**31.**

**32.**

**33.**

**34.**

**35.**

**36.**

**37.**

**38.**

**39.**

**40.**

**41.**

**42.**

**43.**

**44.**

**45.**

**46.**

**47.**

**48.**

**49.**

**50.**

**51.**

**52.**

**53.**

**54.**

**55.**

**56.**

**57.**

**58.**

**59.**

**60.**

**61.**

**62.**

**63.**

**64.**

**65.**

**66.**

**67.**

**68.**

**69.**

**70.**

**71.**

**72.**

**73.**

**74.**

**75.**

**76.**

**77.**

**78.**

**79.**

**80.**

**81.**

**82.**

**83.**

**84.**

**85.**

**86.**

**87.**

**88.**

**89.**

**90.**

**91.**

**92.**

**93.**

**94.**

**95.**

**96.**

**97.**

**98.**

**99.**

**100.**

**101.**

**102.**

**103.**

**104.**

**105.**

**106.**

**107.**

**108.**

**109.**

**110.**

**111.**

**112.**

**113.**

**114.**

**115.**

**116.**

**117.**

**118.**

**119.**

**120.**

**121.**

**122.**

**123.**

**124.**

**125.**

**126.**

**127.**

**128.**

**129.**

**130.**

**131.**

**132.**

**133.**

**134.**

**135.**

**136.**

**137.**

**138.**

**139.**

**140.**

**141.**

**142.**

**143.**

**144.**

**145.**

**146.**

**147.**

**148.**

**149.**

**150.**

**151.**

**152.**

**153.**

**154.**

**155.**

**156.**

**157.**

**158.**

**159.**

**160.**

**161.**

**162.**

**163.**

**164.**

**165.**

**166.**

**167.**

**168.**

**169.**

**170.**

**171.**

**172.**

**173.**

**174.**

**175.**

**176.**

**177.**

**178.**

**179.**

**180.**

**181.**

**182.**

**183.**

**184.**

**185.**

**186.**

**187.**

**188.**

**189.**

**190.**

**191.**

**192.**

**193.**

**194.**

**195.**

**196.**

**197.**

**198.**

**199.**

**200.**

**201.**

**202.**

**203.**

**204.**

**205.**

**206.**

**207.**

**208.**

**209.**

**210.**

**211.**

**212.**

**213.**

**214.**

**215.**

**216.**

**217.**

**218.**

**219.**

**220.**

**221.**

**222.**

**223.**

**224.**

**225.**

**226.**

**227.**

**228.**

**229.**

**230.**

**231.**

**232.**

**233.**

**234.**

**235.**

**236.**

**237.**

**238.**

**239.**

**240.**

**241.**

**242.**

**243.**

**244.**

**245.**

**246.**

**247.**

**248.**

**249.**

**250.**

**251.**

**252.**

**253.**

**254.**

**255.**

**256.**

**257.**

**258.**

**259.**

**260.**

**261.**

**262.**

**263.**

**264.**

**265.**

**266.**

**267.**

**268.**

**269.**

**270.**

**271.**

**272.**

**273.**

**274.**

**275.**

**276.**

**277.**

**278.**

**279.**

**280.**

**281.**

**282.**

**283.**

**284.**

**285.**

**286.**

**287.**

**288.**

**289.**

**290.**

**291.**

**292.**

**293.**

**294.**

**295.**

**296.**

**297.**

**298.**

**299.**

**300.**

**301.**

**302.**

**303.**

**304.**

**305.**

**306.**

**307.**

**308.**

**309.**

**310.**

**311.**

**312.**

**313.**

**314.**

**315.**

**316.**

**317.**

**318.**

**319.**

**320.**

**321.**

**322.**

**323.**

**324.**

**325.**

**326.**

**327.**

**328.**

**329.**

**330.**

**331.**

**332.**

**333.**

**334.**

**335.**

**336.**

**337.**

**338.**

**339.**

**340.**

**341.**

**342.**

**343.**

**344.**

**345.**

**346.**

**347.**

**348.**

**349.**

**350.**

**351.**

**352.**

**353.**

**354.**

**355.**

**356.**

**357.**

**358.**

**359.**

**360.**

**361.**

**362.**

**363.**

**364.**

**365.**

**366.**

**367.**

**368.**

**369.**

**370.**

**371.**

**372.**

**373.**

**374.**

**375.**

**376.**

**377.**

**378.**

**379.**

**380.**

**381.**

**382.**

**383.**

**384.**

**385.**

**386.**

**387.**

**388.**

**389.**

**390.**

**391.**

**392.**

**393.**

**394.**

**395.**

**396.**

**397.**

**398.**

**399.**

**400.**

**401.**

**402.**

**403.**

**404.**

**405.**

**406.**

**407.**

**408.**

**409.**

**410.**

**411.**

**412.**

**413.**

**414.**

**415.**

**416.**

**417.**

**418.**

**419.**

**420.**

**421.**

**422.**

**423.**

**424.**

**425.**

**426.**

**427.**

**428.**

**429.**

**430.**

**431.**

**432.**

**433.**

**434.**

**435.**

**436.**

**437.**

**438.**

**439.**

**440.**

**441.**

**442.**

**443.**

**444.**

**445.**

**446.**

**447.**

**448.**

**449.**

**450.**

**451.**

**452.**

**453.**

**454.**

**455.**

**456.**

**457.**

**458.**

**459.**

**460.**

**461.**

**462.**

**463.**

**464.**

**465.**

**466.**

**467.**

**468.**

**469.**

**470.**

**471.**

**472.**

**473.**

**474.**

**475.**

**476.**

**477.**

**478.**

**479.**

**480.**

**481.**

**482.**

**483.**

**484.**

**485.**

**486.**

**487.**

**488.**

**489.**

**490.**

**491.**

**492.**

**493.**

**494.**

**495.**

**496.**

**497.**

**498.**

**499.**

**500.**

**501.**

**502.**

**503.**

**504.**

**505.**

**506.**

**507.**

**508.**

**509.**

**510.**

**511.**

**512.**

**513.**

**514.**

**515.**

**516.**

**517.**

**518.**

**519.**

**520.**

**521.**

**522.**

**523.**

**524.**

**525.**

**526.**

**527.**

**528.**

**529.**

**530.**

**531.**

**532.**

**533.**

**534.**

**535.**

**536.**

**537.**

**538.**

**539.**

**540.**

**541.**

**542.**

**543.**

**544.**

**545.**

**546.**

**547.**

**548.**

**549.**

**550.**

**551.**

**552.**

**553.**

**554.**

**555.**

**556.**

**557.**

**558.**

**559.**

**560.**

**561.**

**562.**

**563.**

**564.**

**565.**

**566.**

**567.**

**568.**

**569.**

**570.**

**571.**

**572.**

**573.**

**574.**

**575.**

**576.**

**577.**

**578.**

**579.**

**580.**

**581.**

**582.**

**583.**

**584.**

**585.**

**586.**

**587.**

**588.**

**589.**

**590.**

**591.**

**592.**

**593.**

**594.**

**595.**

**596.**

**597.**

**598.**

**599.**

**600.**

**601.**

**602.**

**603.**

**604.**

**605.**

**606.**

**607.**

**608.**

**609.**

**610.**

**611.**

**612.**

**613.**

**614.**

**615.**

**616.**

**617.**

**618.**

**619.**

**620.**

**621.**

**622.**

**623.**

**624.**

**625.**

**626.**

**627.**

**628.**

**629.**

**630.**

**631.**

**632.**

**633.**

**634.**

**635.**

**636.**

**637.**

**638.**

**639.**

**640.**

**641.**

**642.**

**643.**

**644.**

**645.**

**646.**

**647.**

**648.**

**649.**

**650.**

**651.**

**652.**

**653.**

**654.**

**655.**

**656.**

**657.**

**658.**

**659.**

**660.**

**661.**

**662.**

**663.**

**664.**

**665.**

**666.**

**667.**

**668.**

**669.**

**670.**

**671.**

**672.**

**673.**

**674.**

**675.**

**676.**

**677.**

**678.**

**679.**

**680.**

**681.**

**682.**

**683.**

**684.**

**685.**

**686.**

**687.**

**688.**

**689.**

**690.**

**691.**

**692.**

**693.**

**694.**

**695.**

**696.**

**697.**

**698.**

**699.**

**700.**

**701.**

**702.**

**703.**

**704.**

**705.**

**706.**

**707.**

**708.**

**709.**

**710.**

**711.**

**712.**

**713.**

**714.**

**715.**

**716.**

**717.**

**718.**

**719.**

**720.**

**721.**

**722.**

**723.**

**724.**

**725.**

**726.**

**727.**

**728.**

**729.**

**730.**

**731.**

**732.**

**733.**

**734.**

**735.**

**736.**

**737.**

**738.**

**739.**

**740.**

**741.**

**742.**

**743.**

**744.**

**745.**

**746.**

**747.**

**748.**

**749.**

**750.**

**751.**

**752.**

**753.**

**754.**

**755.**

**756.**

**757.**

**758.**

**759.**

**760.**

**761.**

**762.**

**763.**

**764.**

**765.**

**766.**

**767.**

**768.**

**769.**

**770.**

**771.**

**772.**

**773.**

**774.**

**775.**

**776.**

**777.**

**778.**

**779.**

**780.**

**781.**

**782.**

**783.**

**784.**

**785.**

**786.**

**787.**

**788.**

**789.**

**790.**

**791.**

**792.**

**793.**

**794.**

**795.**

**796.**

**797.**

**798.**

**799.**

**800.**

**801.**

**802.**

**803.**

**804.**

**805.**

**806.**

**807.**

**808.**

**809.**

**810.**

**811.**

**812.**

**813.**

**814.**

**815.**

**816.**

**817.**

**818.**

**819.**

**820.**

**821.**

**822.**

**823.**

**824.**

**825.**

**826.**

**827.**

**828.**

**829.**

**830.**

**831.**

**832.**

**833.**

**834.**

**835.**

**836.**

**837.**

**838.**

**839.**

**840.**

**841.**

**842.**

**843.**

**844.**

**845.**

**846.**

**847.**

**848.**

**849.**

**850.**

**851.**

**852.**

**853.**

**854.**

**855.**

**856.**

**857.**

**858.**

**859.**

**860.**

**861.**

**862.**

**863.**

**864.**

**865.**

**866.**

**867.**

**868.**

**869.**

**870.**

**871.**

**872.**

**873.**

**874.**

**875.**

**876.**

**877.**

**878.**

**879.**

**880.**

**881.**

**882.**

**883.**

**884.**

**885.**

**886.**

**887.**

**888.**

**889.**

**890.**

**891.**

**892.**

**893.**

**894.**

**895.**

**896.**

**897.**

**898.**

**899.**

**900.**

**901.**

**902.**

**903.**

**904.**

**905.**

**906.**

**907.**

**908.**

**909.**

**910.**

**911.**

**912.**

**913.**

**914.**

**915.**

**916.**

**917.**

**918.**

**919.**

**920.**

**921.**

**922.**

**923.**

**924.**

**925.**

**926.**

**927.**

**928.**

**929.**

**930.**

**931.**

**932.**

**933.**

**934.**

**935.**

**936.**

**937.**

**938.**

**939.**

**940.**

**941.**

**942.**

13

Agudos

Graves

P.

rry on For it won't be lon g to I'm go-nna nee d Some-bo-dy to  
rrow no one can fill Those of your nee ds that you won't le-

G7 C/G G/D F/C Dm/F C/G Bb/F

17 1. 2.

Agudos

Graves

P.

lean on lean on You just call on me bro-ther when you need a han-d We all  
t'show might ha-ve a pro-blem that you'll un-derstan-d

C/E C/E C G/B C

21 1. 2.

Agudos

Graves

P.

nee-d some-bo-dy to lean on I just on Call me Call me

C G/B G/B C

26

Agudos

Graves

Call me Call me Call me Call me Call me Call me

APÊNDICE 7: *Lean On Me* - Bill Withers arr. Leonardo Rodrigues  
(4ª Versão)

"Lean On Me"

Bill Withers  
arr. Leonardo Rodrigues

**Uníssono**  $\text{♩} = 70$

Some - times in our lives We all have pain We all have sor - row

**Percussão Corporal (Todos)**  
estratos de dedo

**Piano**

C/G G/D F/C Dm/F C/G C/G G7

**Uníssono**

But if we are wise We know that there's al-ways to-mor -

**Perc.**

C/G G/D F/C Dm/F C/G B♭/F C/E

**P.**

**Agudos**

Lean on me Please when you're not strong And I'll be your friend  
- row - low your pride If I have things

**Graves**

Lean on me Please when you're not strong And I'll be your friend  
- row - low your pride If I have things

**Perc.**

C/E C/G G/D F/C

**P.**



12

Agudos

I'll help you car - rry on For it won't be long—  
 you need to bor - row no one can fill—

Graves

I'll help you ca - rry on For it won't be long—  
 you need to bor - row no one can fill—

Perc.

P.

Dm/F C/G C/G G7 C/G

15

Agudos

till I'm gon-na need Some-bod - y to lean on— lean on— You just  
 Those of your needs— that you won't let— show

Graves

till I'm gon-na need Some-bod - y to lean on— lean on— You just  
 Those of your needs— that you won't let— show

Perc.

P.

G/D F/C Dm/F C/G Bb/F C/E C/E

19

Agudos

call on me broth - er when you need a hand— We all  
 might have a prob - lem that you'll un - der - stand—

Graves

call on me broth - ther when you need a hand— We all  
 might have a prob - lem that you'll un - der - stand—

Perc.

palmas

P.

C G/B C

21

1. 2.

Agudos

need some-bod - y to lean on I just on

Graves

need some-bod - y to lean on I just on

Perc.

P.

C G/B G/B C

24

Agudos

Call me Call me Call me Call me

Graves

Call me Call me Call me Call me

Perc.

*estralos de dedo*

28

Unísono

Call me Call me Call me Call me

# APÊNDICE 8: *Alto Lá* - André Prando (arr. Leonardo Rodrigues)

## "Alto Lá"

André Prando

~ 3:55 min

arr. Leonardo Rodrigues

♩ = 69    D    A/C#    Bm    G    A7    D    A/E    Bm    G    A7

Barítono

Baixo

Baixo

*p*

Uh...    Al - to    lá    Uh...

9    D    A/C#    Bm    G    A7

Bar.

*mf*    To - ma    jei -    to    nes - sa    vi - da    ra - paz

Bax.

*p*

Uh...    Al - to

13    D    A/E    Bm    G    A7

Bar.

Brea-k/on    through    ...    to    the    o - ther    side

Bax.

lá    Uh...    Al - to

17 D A/C# Bm (Bm/A)

Bar. *f* A vi - da/é do - ce mas ma - ru - jo al - to lá...

Bax. *mf*

Bax. lá Uh... Vai do -

21 E#7/G# G D G A7

Bar. Vai do - er se não do - sar.

Bax.

Bax. *p* er... Vai.

25 D A/C# Bm G A7

Bar. *mf* Ou - tro di - a já vem de - pois das três

Bax. *p* Al - to lá meu ra - paz, já vem ou - tro di - a

Bax. Uh... Al - to

29 D A/E Bm G A7

Bar. Fui em - bo - ra/e vo - cê não...

Bax. Se do - sar não vai do - er, en - tra na mi - nha

Bax. lá Uh... Al - to

33 D A7/C# Bm (Bm/A)

Bar. Se/eu não ti - ves - se tão na mi - nha po - de crer

Bax. *f* Meu ra - paz não te - nha me - do des - sa vi - da

Bax. *mf* lá Uh... Po - de

37 E#7/G# G D D7

Bar. Eu i - ri - a na tu - a.

Bax. tu - a tu - a

Bax. crer... Uh...

41 G G<sup>♯</sup>° A(6) A<sup>♯</sup>° V

Bar. *mf* Já pen - sou se to - da fi - bra do pla - ne - ta co - li -

Bax. *mf* Já pen - sou em to - da fi - bra?

Bax. *mf* Uh... Um

45 Bm Bm/F<sup>♯</sup> Bm Bm/F<sup>♯</sup> Bm V Bm/F<sup>♯</sup> Bm Bm/F<sup>♯</sup>

Bar. *f* dis - se com/o re - al e o/ir - re - al e um re - al... fos-se

Bax. *f* Re - al, um re - al, ir - re - al

Bax. *f* re - al, re - al, ir - re - al. Uh

49 G G<sup>♯</sup>° A(6) A<sup>♯</sup>° V

Bar. *mf* Su-fi - ci-en - te - men - te/o cus - to de um cur - so que/en - si -

Bax. *mf* E/um pla - ne - ta co - li - din - do?

Bax. *mf* Uh... Ou -

53 *Bm Bm/F# Bm Bm/F# Bm Bm/F# Bm Bm/F#*

Bar. *f* nas - se pa - ra/o mun - do fa - cil-men - te que/o go-zar... e/o do-zar

Bax. *f* Do - zar é - ou - sar é do - zar

Bax. sar é do - zar é ou - sar é

57 *E#7/G# (A) G A7*

Bar. é ou - sar, al - to lá.

Bax. *>* Do - *>* zar *>* é *>* ou - *>* sar

Bax. *>* Do - *>* zar *>* é *>* ou - *>* sar

61 *D A/C# Bm G A7*

Bar. *mf* Te - nho me - do de/a - cor - dar sem sa - ber

Bax. A - cor-dar sem sa-ber, é um pe-sa - de - lo

Bax. *p* Uh... Al - to

65 D A/E Bm G A7

Bar. Se /is - so tu - do foi re - al...

Bax. Não so-nhar, só so-frer, tam-bém te-nho me - do

Bax. lá Uh... A - cor -

69 D A7/C# Bm (B/A)

Bar. Se a - ma-nhã não é a - go - ra nun - ca

Bax. *f* Mas não a - bra mão de se sen-tir in - tei - ro

Bax. *mf* lá Uh... Sem sa -

73 E#7/G# G D D7

Bar. E se/eu pre - ci - so des - se caos...

Bax. Me - dos... so - nhos...

Bax. ber... Uh...



77 G G<sup>♯</sup>° A(6) A<sup>♯</sup>° V

Bar. Já pen - sou se to - da fi - bra do pla - ne - ta co - li -

Bax. *mf* Já pen - sou em to - da fi - bra?

Bax. *mf* Uh... Um

81 Bm Bm/F<sup>♯</sup> Bm Bm/F<sup>♯</sup> Bm V Bm/F<sup>♯</sup> Bm Bm/F<sup>♯</sup>

Bar. dis - se com/o re - al e o/ir - re - al e um re - al... fos-se

Bax. *f* Re - al, um re - al, ir - re - al

Bax. *f* re - al, re - al, ir - re - al. Uh

85 G G<sup>♯</sup>° A(6) A<sup>♯</sup>° V

Bar. Su-fi - ci-en - te - men - te/o cus - to de um cur - so que/en - si -

Bax. *mf* E/um pla - ne - ta co - li - din - do?

Bax. *mf* Uh... Ou -

89 **Bm Bm/F# Bm Bm/F# Bm Bm/F# Bm**

Bar. *f* nas - se pa - ra/o mun - do fa - cil-men - te que/o go - zar se/en - con - tra

Bax. *f* Do - zar é - ou - sar é do - zar

Bax. sar é do - zar é ou - sar é

93 **G A7 D (A/C#)**

Bar. Right in - si - de of you...

Bax. *mf* Right in - side Right in - side of

Bax. Right in - side

97 **Bm/D G/B A7**

Bar. Right in - side of you, right in - side of you...

Bax. *mf* you... Right in - side of you...

Bax. Right in - side of you...

101 **D** **D(6)** **(A/C#)**

Bar. *f* "Cui-da - do com/o do - ce..."  
*"falsete" (este trecho, apenas)*

Bax. Right in - side of

Bax. Right in - side of you...

105 **Bm** **G/B(6)** **A7**

Bar. Right in - side of you, right in - side of you...

*mf*

Bax. you... "Break on through to the o-ther side..."

*mf*

Bax. Right in - side of you...

109 **D** **D7** **G** **A7**

Bar. in - side *cresc.-----*

Bax. Right, right, in - side Right in - side of

Bax. Right, right, in - side

113 Bm/D G/B A7

Bar. *f* Right in - side of you, right in - side of you...

Bax. *f* you... Right in - side of you...

Bax. *f* Right in - side of you...

117 D D7 G A7

Bar. *dim.*.....

Bax. Right in - side of you...

Bax. "Sal - ve seu bro - ther, sal - ve seu bro - ther..."

121 Bm Bm/A G A7

Bar. *mf* *rall...* *p* Right in - side of you, right in - side of

Bax. *rall...* Right in - side of

Bax. *mf* *mf* Right, right, in - side

APÊNDICE 9: *Canoa Canoa* - Nelson Ângelo/Fernando Brant (arr.  
Leonardo Rodrigues)

"Canoa, canoa"

**Tempo livre** *mf*

Soprano  
A ca - no - a vi - rou Vou dei - xar e - la vi -

Contralto  
A ca - no - a vi - rou vi -

Tenor Baixo  
hm vi - rou vou dei - xar e -

4 *p* *mf* *aprox. 100*

S.  
rar vi - rar A ca - no - a a ca - no - a des - ce no me - io do  
ro pre - fe - re as

C.  
rar vi - rar A ca - no - a a ca - no - a des - ce no me - io do  
ro pre - fe - re as

T.  
la vi - rar des - ce a ca - no - a le - va no ri - o  
ia pre - fe - re o

8

S.  
ri-o O A - ra - gua - ia des - ce no me - io da noi - te al - ta da flo - res - ta le - van - do a  
a - guas A - va - ca - no - ei - ro pre - fe - re os ri - os A - va - ca - no - ei - ro pre - fe - re os

C.  
ri-o O A - ra - gua - ia des - ce no me - io da noi - te al - ta da flo - res - ta le - van - do a  
a - guas A - va - ca - no - ei - ro pre - fe - re os ri - os A - va - ca - no - ei - ro pre - fe - re os

T.  
des - ce o A - ra - gua - ia le - va no me - io da noi - te a ca - no - a des - ce e os ho - mens  
chão A - va - ca a - va ia pre - fe - re o céu A - va - ca a - va ia pre - fe - re o

2

12 *pp*

S. so - li - dão e a co - ra - gem dos ho - mens - que são A - va - ia  
pei - xes A - va - ca - no - ei - ro pre - fe - re re - mar

C. so - li - dão e a co - ra - gem dos ho - mens - que são A - va - A - va - ca - no -  
pei - xes A - va - ca - no - ei - ro pre - fe - re re - mar

T. B. le - va a flo - res - ta le - va os ho - mens - que são A - va - ia  
rio A - va - ca a - va - ia pre - fe - re re - mar

16 *mf* *pp* 1. *mf* 2. *mf*

S. ia A - va A - va - ca - no - ê A - va - ca - no - ei car a - va  
pre - fe - re pes ê

C. ei - ro A - va A - va - ca - no - ê A - va - ca - no - ei car Dou - ra - do, ar - ra -  
pre - fe - re pes ê

T. B. ia A - va A - va - ca - no - ê A - va - ca a - va car a - va  
pre - fe - re pes ê

20 *pp* *mf* *pp* *mf*

S. uh a - va a - va pi - ra - an - di - rá Ja - tu - a - ra -

C. - ia, gru - ma - tá Pi - ra - ca - rá, pi - ra - an - di - rá Ja - tu - a - ra -

T. B. uh gru - ma - tá ia a - va pi - ra - an - di - rá a - va - ca - nu - ê

24

S. *f*  
- na, ta-ia - bu - cu Pi-ra-can-ju - ba, pei-xe-mu-lher, a - va Dou-ra-do, ar-ra-

C. *f*  
- na, ta-ia - bu - cu Pi-ra-can-ju - ba, pei-xe-mu-lher, a - va Dou-ra-do, ar-ra-

T. B. *f*  
— a - va-ca-no-ei - ro e pi-ra-can-ju - ba, pei-xe-mu-lher, a - va a - va

28

S. *f*  
- ia, gru-ma - tá — Pi-ra-ca-rá, pi - ra-an-di - rá Ja-tu-a-ra-

C. *f*  
- ia, gru-ma - tá — Pi-ra-ca-rá, pi - ra-an-di - rá Ja-tu-a-ra-

T. B. *f*  
— uh gru-ma - tá ia a - va — pi - ra-an-di - rá a - va-ca-n-ê—

32

S. *pp*  
- na, ta-ia - bu - cu Pi-ra-can-ju - ba, pei-xe-mu-lher, nu ê

C. *pp*  
- na, ta-ia - bu - cu Pi-ra-can-ju - ba, pei-xe-mu-lher, nu ê

T. B. *pp*  
— a - va-ca-no-ei - ro e pi-ra-can-ju - ba, pei-xe-mu-lher, nu ê

# APÊNDICE 10: *Àgbá* - Douglas Germano (arr. Leonardo Rodrigues)

## "Àgbá"

Douglas Germano  
arr. Leonardo Rodrigues

$\text{♩} = 160$

*mf*

Soprano

tri-lha ca-mi-nho pi-ca-da pi-ram-bei-ra vi-e-la ve-re-da ru-mo  
go-zo la-ran-cha ga-lho-fa cas-ca-lha-da jo-gue-te pi-a-da far-ra

*mf*

Contralto

tri-lha ca-mi-nho pi-ca-da pi-ram-bei-ra vi-e-la ve-re-da ru-mo  
go-zo la-ran-cha ga-lho-fa cas-ca-lha-da jo-gue-te pi-a-da far-ra

*p*

Tenor

A - g - bá A - da - guê  
Leg - ba - rá Bu - ru - ku, A -

*p*

Baixo

A - g - bá A - da - guê  
Leg - ba - rá Bu - ru - ku, A -

3

S.

ro - ta por - tão de rei - na - ção  
de rei - na - ção ro - ta por - tão

C.

ro - ta por - tão de rei - na - ção  
de rei - na - ção ro - ta por - tão

T.

ê Le - bô, ro - ta por - tão  
lu - wa - iá, de rei - na - ção, Ê -

B.

ê Le - bô, ro - ta por - tão  
lu - wa - iá, de rei - na - ção, Ê -



5

S. lín-gua re-ca-do con-ver-sa ra-bu-li-ce pa-la-vra pro-mes-sa pa-re-fa-lo ca-ce-te por-re-te vu-co-vu-co na bre-cha no coi-to tre-pa-

C. lín-gua re-ca-do con-ver-sa ra-bu-li-ce pa-la-vra pro-mes-sa pa-re-fa-lo ca-ce-te por-re-te vu-co-vu-co na bre-cha no coi-to tre-pa-

T. ê Ba-rá ê O-pin  
zi-ge-pu Ti-ri-ri

B. ê Ba-rá ê O-pin  
zi-ge-pu Ti-ri-ri

7

S. cer pa-la-vrão La-ro-ye  
tre-pa no vão

C. cer pa-la-vrão La-ro-ye  
tre-pa no vão

T. A-g-bá La-ro-ye  
ê Lo-dê

B. A-g-bá La-ro-ye  
ê Lo-dê

9

S. *p* *>*  
 é de - le'o trans-for - mar é de - le'o por pra'an-dar

C. *p*  
 é de - le'o trans-for - mar é de - le'o por pra'an-dar

T. *mf*  
 on - tem ca - iu u - ma pe - dra lá fo - ra

B. *mf*  
 on - tem ca - iu u - ma pe - dra lá fo - ra

11

S.  
 é de - le'o trans-for - mar é de - le'o por pra'an-dar

C.  
 é de - le'o trans-for - mar é de - le'o por pra'an-dar

T.  
 que'o lan - ça - dor só vai jo - gar a - go - ra

B.  
 que'o lan - ça - dor só vai jo - gar a - go - ra

13

S.  
 A - g - bá \_\_\_\_\_ La-ro - ye Ba - rá \_\_\_\_\_ La-ro

C.  
 A - g - bá \_\_\_\_\_ La-ro - ye Ba - rá \_\_\_\_\_ La-ro

T.  
 é de-le'o trans-for - mar \_\_\_\_\_ é de-le'o pôr pra'an - dar \_\_\_\_\_

B.  
 é de-le'o trans-for - mar \_\_\_\_\_ é de-le'o pôr pra'an - dar \_\_\_\_\_

17

S.   
 ê — A - g - bá ê A - da - guê ê E - le - bô ê — De -  
 ê Le'g-ba - rá ê Bu - ru - ku A - lu - wa - iá E - zi - ge -

C.   
 ê — A - g - bá ê A - da - guê ê E - le - bô ê — De -  
 ê Le'g-ba - rá ê Bu - ru - ku A - lu - wa - iá E - zi - ge -

T.   
 ê — A - g - bá ê A - da - guê ê E - le - bô ê — De -  
 ê Le'g-ba - rá ê Bu - ru - ku A - lu - wa - iá E - zi - ge -

B.   
 ê — A - g - bá ê A - da - guê ê E - le - bô ê — De -  
 ê Le'g-ba - rá ê Bu - ru - ku A - lu - wa - iá E - zi - ge -

21

S.   
 mi ê — Ba - rá ê — O - pin ê — La - ro - yê —  
 pu ê Ti - ri - ri ê — Lo - dê

C.   
 mi ê — Ba - rá ê — O - pin ê — La - ro - yê —  
 pu ê Ti - ri - ri ê — Lo - dê

T.   
 mi ê — Ba - rá ê — O - pin ê — La - ro - yê —  
 pu ê Ti - ri - ri ê — Lo - dê

B.   
 mi ê — Ba - rá ê — O - pin ê — La - ro - yê —  
 pu ê Ti - ri - ri ê — Lo - dê

25 *mf*

S. que'o lan - ça - dor só vai jo - gar a - go - ra

C. que'o lan - ça - dor só vai jo - gar a - go - ra

T. *p* é de - le'o trans-for - mar é de - le'o porpra'an-dar

B. *p* é de - le'o trans-for - mar é de - le'o porpra'an-dar

27

S. a pe - dra que ca - iu on - tem lá fo - ra

C. a pe - dra que ca - iu on - tem lá fo - ra

T. é de - le'o trans-for - mar é de - le'o porpra'an-dar

B. é de - le'o trans-for - mar é de - le'o porpra'an-dar

29

S. é de - le trans-for - mar é de - le pôr pra'an - dar

C. é de - le trans-for - mar é de - le pôr pra'an - dar

T. A - g - bá La - ro - ye Ba - rá La - ro

B. A - g - bá La - ro - ye Ba - rá La - ro

33 *f*

S. *f*  
yê — A - g - bá ê A - da - guê ê E - le - bô A - lu - wa

C. *f*  
yê — Mo - ju - bá E - sú

T. *f*  
yê — Mo - ju - bá E - sú

B. *f*  
yê — A - g - bá ê A - da - guê ê E - le - bô A - lu - wa

37

S. *f*  
iá ê Ti - ri - ri ê Ma - ra - bô ê — La - ro - yê —

C. *f*  
ah ê Ma - ra - bô ê — La - ro - yê —

T. *f*  
ah ê Ma - ra - bô ê — La - ro - yê —

B. *f*  
iá ê Ti - ri - ri ê Ma - ra - bô ê — La - ro - yê —

## ANEXO 1: *O Amor É Elo* - Emicida (arr. Juliana Ripke)

### O amor é elo

Com muito carinho, dedicado especialmente ao Coral Juvenil do Guri

Emicida

Medley Emicida: AmarElo, Levanta e anda,  
Mãe, Passarinhos, Principia e Sodade

Arr. Juliana Ripke

Solo falado durante coro (c.1-8):

O amor é certo na incerteza  
Socorro no meio da correnteza  
Tão simples como um grão de areia  
Confunde os poderosos a cada momento  
Amor é decisão, atitude  
Muito mais que sentimento  
Alento, fogueira, amanhecer  
O amor perdoa o imperdoável  
Resgata a dignidade do ser  
É espiritual  
Tão carnal quanto angelical  
Não tá no dogma ou preso numa religião  
É tão antigo quanto a eternidade  
Amor é espiritualidade  
Latente, potente, preto, poesia  
Um ombro na noite quieta  
Um colo pra começar o dia

Principia

♩ = 120

Soprano

la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia

Alto

Ah la ia la ia la ia Ah la ia la ia la ia

Baritono

Ah la ia la ia la ia Ah la ia la ia la ia

♩ = 120

Rhodes

Dmaj7 C#7(♭13) F#m7 C#m9 Eb7(♯11) Dmaj7 C#7(♭13) F#m7 B7 1.2. Em7 A7

Piano

Levanta e anda

9

Sop. *3.*  
la Quem cos tu-ma vir de on-de eu sou às ve-zes não tem mo-ti - vo pra se -

A.  
la Quem cos tu-ma vir de on-de eu sou às ve-zes não tem mo-ti - vo pra se -

Bar.  
la Quem cos tu-ma vir de on-de eu sou às ve-zes não tem mo-ti - vo pra se -

Pno. *3.*  
Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>maj7</sup> D<sup>maj7</sup> D<sup>maj7</sup> D/E

14

Sop. guir Mas eu sei que vai que o so - nho te

A. guir Per mi-ta que eu fa - le sh! (como quem pede silêncio, colocar dedo indicador na frente da boca) Vai

Bar. guir sh! Vai

Pno. F<sup>♯m</sup> F<sup>♯m</sup> E/F<sup>♯</sup> F<sup>♯m</sup> D<sup>maj7</sup>

19

Sop. traz coi sas que te faz pros - se - guir

A. Vai faz pros - se - guir Per mi-ta que eu fa - le

Bar. Vai faz pros - se - guir

Pno. D<sup>maj7</sup> D<sup>maj7</sup> D/E F<sup>o</sup> F<sup>♯m</sup> F<sup>♯m</sup> E/F<sup>♯</sup>

25

Sop.   
la ia la ia la ia

A.   
vai le-van-ta e an-da Ca-le o can-sa - ço Re-fa-ça o la - ço

Bar.   
vai le-van-ta e an-da Ca-le o can-sa - ço Re-fa-ça o la - ço

Pno.   
F#m Bm7 C#m7

28

Sop.   
la ia la ia la ia la ia la ia

A.   
O-fe-re-ça um a bra-ço quen-te A mú-si-ca é só u-ma se

Bar.   
O-fe-re-ça um a bra-ço quen-te A mú-si-ca é só u-ma se

Pno.   
Dmaj7 C#m7 Dmaj7

31

Sop.   
la ia la ia la ia la ia

A.   
men-te Um sor - ri-so ain-da é a ú-ni-ca lín-gua que to-dos en - ten - de

Bar.   
men-te Um sor - ri-so ain-da é a ú-ni-ca lín-gua que to-dos en - ten - de

Pno.   
C#m7 Dmaj7 F#o Em7 A7



4

Levanta e anda

34

Sop. uh

A. la ia la ia la ia la ia la ia la ia

Bar. uh

Pno. D C#m7 D C#m7

38

Sop.

A. la ia la ia la ia la ia la ia la ia

Bar.

Pno. D C#m E F#m

42

Passarinhos

Sop. du ru du ru du ru du ru du ru du ru du ru Eu vou

A. Se - rá que o sol sai pra um vôo me lhor? Eu vou

Bar. du ru du ru du ru du ru du ru du ru du ru Eu vou

Pno. Reggae A6 A6 A/C#

46

Sop.   
 A.   
 Bar.   
 Pno.   
 Dmaj7(add9) Dm A<sup>6</sup> A/C#

50

Sop.   
 A.   
 Bar.   
 Pno.   
 C<sup>(add9)</sup> D A<sup>(add9)</sup> A<sup>(add9)</sup>

54

Sop.   
 A.   
 Bar.   
 Pno.   
 B<sup>7</sup> B<sup>7</sup> Dmaj7(add9)

57

Sop. Al - vos pas - se - an - do por a - i

A. du ru du ru Al - vos pas - se - an - do por a - i

Bar. Al - vos pas - se - an - do por a - i

Pno.  $D^{maj7}(add9)$  A  $A^6$  (reggae)

Passarinhos

60

estalos de dedos em ostinato nos tempos 2 e 4 até c. 67

Sop. du ru du ru du ru du ru sol - tos a vo - ar Dis - pos - tos a

A. Pas - sa - ri - nhos sol - tos a vo - ar Dis - pos - tos a a -

Bar. Pas - sa - ri - nhos sol - tos a vo - ar Dis - pos - tos a a -

Pno.  $A^6$   $A^6$   $D^{maj7}(add9)$   $G^{add9}$

64

Sop. du ru du ru du ru nem que se - ja no pei - to um do ou - tro

A. char um ni - nho nem que se - ja no pei - to um do ou - tro

Bar. char um ni - nho nem que se - ja no pei - to um do ou - tro

Pno.  $A^6$   $A^6$   $C^{add9}$   $D^{maj7}(add9)$

68

Sop. iá ê - ia ê - ia iá ê - ia ê - ia não

A. En-quan-to a ter-ra não for li-vre eu tam-bém não

Bar. En-quan-to a ter-ra não for li-vre eu tam-bém não

Pno. D(omit3) A(omit3)

72

Sop. sou ah! Nos-sas mãos ain da en-cai-xam cer - to

A. sou ah! Nos-sas mãos ain da en-cai-xam cer - to

Bar. sou ah! Nos-sas mãos ain da en-cai-xam cer - to

Pno. D(omit3) A/C# Dmaj7 Dmaj7

76

Sop. Pe-ço um an - jo que me a-com-pa-nhe Em tu - do eu vi-a a voz de mi-nha mãe

A. Pe-ço um an - jo que me a-com-pa-nhe Em tu - do eu vi-a a voz de mi-nha mãe

Bar. Pe-ço um an - jo que me a-com-pa-nhe Em tu - do eu vi-a a voz de mi-nha mãe

Pno. Dmaj7 Dmaj7 F#m7 F#m7

80

Sop. em tu-do eu vi - a nós A sós nes - se mun-do in- cer -

A. em tu-do eu vi - a nós A sós nes - se mun-do in- cer -

Bar. em tu-do eu vi - a nós A sós nes - se mun-do in- cer -

Pno.  $F\sharp m^7$   $F\sharp m^7$   $D^{maj7}$

83

Sop. - to Pe-ço um an - jo que me a-com-pa - nhe Em tu - do eu vi-a a voz -

A. - to Pe-ço um an - jo Em tu - do eu vi-a a voz -

Bar. - to Pe-ço um an - jo que me a-com-pa - nhe Em tu - do eu vi-a a voz -

Pno.  $D^{maj7}$   $F\sharp m^7$   $F\sharp m^7$   $A/B$   $A/C\sharp$   $F\sharp m^7$

87

Sop. (sussurrado) de mi - nha mãe Em tu - do eu vi - a nós

A. (sussurrado) de mi - nha mãe Em tu - do eu vi - a nós

Bar. (sussurrado) de mi - nha mãe Em tu - do eu vi - a nós

Pno.  $F\sharp m^7$   $G/F\sharp$   $G^{maj7}$   $G^{maj7}$

**Solo falado feminino:**  
 E eu nem sabia como seria  
 Alguém prevenia: filho é pro mundo  
 Não, o meu é meu  
 Sentia a necessidade de ter algo na vida  
 Buscava o amor das coisas desejadas  
 Mas o amor, o amor já é o elo

90

Sop. 

A. 


Bar. 


Pno. 


Levanta e anda / Mãe / Principia


**Solo falado:**  
 Filho, abraça sua mãe  
 Pai, perdoa seu filho Paz, é reparação  
 Fruto de paz  
 Eu descobri o segredo que me faz humano  
 Já não está mais perdido o elo  
 O amor é o segredo de tudo

98

Sop. 

A. 

Bar. 

Pno. 

10

105 Levanta e anda

Sop. Quem cos tu-ma vir de on-de eu sou às ve-zes não tem mo-ti - vo pra se -

A. tu tu tu às ve-zes não tem mo-ti - vo pra se -

Bar. tu tu tu às ve-zes não tem mo-ti - vo pra se -

Pno.  $F\sharp m^7$   $D\sharp maj^7$  D/E

110

Sop. guir. Mas eu sei que

A. ir. Mas eu sei que

Bar. En-tão le-van-ta e an-da vai le-va-ta e an-da vai le-va-ta e an-da

Pno.  $F\sharp m^7$   $F\sharp m^7$  A/C#

114

Sop. vai que o so - nho te traz coi sas. que te faz pros - se - guir

A. vai que o so - nho te traz coi sas. que te faz pros - se - guir

Bar. Principia la ia la ia la ia la ia pros - se vai le-va-ta e an-da

Pno.  $D\sharp maj^7$  D/E  $F^\circ$   $F\sharp m^7$

119

Sop. *f* vai le - va - ta e an - da

A. *f* vai le - va - ta e an - da

Bar. *f* vai le - va - ta e an - da

Pno. *F#m7* vai le - va - ta e an - da *F#m7* vai le - va - ta e an - da *F#m7* vai le - va - ta e an - da

122

**AmarElo**

Sop. *3* Te-nho san-gra-do de-mais Te-nho cho-ra-do pra ca-chor - ro

A. *3* Te-nho san-gra-do de-mais Te-nho cho-ra-do pra ca-chor - ro

Bar. *3* Te-nho san-gra-do de-mais Te-nho cho-ra-do pra ca-chor - ro

Pno. *A* *B/A*

126

Sop. *3* A - no pas - sa-do eu mor - ri Mas es - se a - no eu não mor -

A. *3* A - no pas - sa-do eu mor - ri Mas es - se a - no eu não mor -

Bar. *3* A - no pas - sa-do eu mor - ri Mas es - se a - no eu não mor -

Pno. *D/A* *A*



129

Sop.

A.

Bar.

Pno.

131 Principia

Sop.

A.

Bar.

Pno.

135

Sop.

A.

Bar.

Pno.

138

Sop. vai le - va - ta e an - da O a - mor é e - lo

A. vai le - va - ta e an - da O a - mor é e - lo

Bar. vai le - va - ta e an - da O a - mor é e - lo

Pno. D/E E/F# A/B

140

Sop. En-quan-to a ter - ra não for li - vre eu tam-bém não sou\_\_

A. En-quan-to a ter - ra não for li - vre eu tam-bém não sou\_\_

Bar. En-quan-to a ter - ra não for li - vre eu tam-bém não sou\_\_

Pno. Dmaj7 D/E A

## ANEXO 2: *Prelúdio* - Raul Seixas (arr. Bontzye Schmidt Sandoval)



### Prelúdio

arr, Bontzye Schmidt SANDOVAL

Raul SEIXAS

*♩ = 70*

soprano  
So - nha so - (o) - nha um so - (o) - nho mas

contralto  
So - (o) - nha so - nha so - nho que se so - nha só (ó)

tenor  
So - nho so - nho que se so - nha

baixo  
So - nho que se so - (o) - nha é só um

5

sop.  
so - nho que se so - nha só não é re - al não tem va -

cont.  
é só so - nho mas so - nho que se so - nha é re - a - li -

ten.  
so - nho so - nho so - nho so - nho mas so - nho que se so - nha jun - tos é re - a - li - da - de

bx  
so - nho que se so - nha só é um so - nho

10

sop.  
lo - (or) so - nho que se so - nha só não tem va -

cont.  
da - de é só um so -

ten.  
so - (o) - nho so - (o) - nho so - (o) - nho

bx  
so - nho so - nho que se so - nha só so - nho que se so - nha

sandoval.bs@gmail.com

14

sop. lor mas so-nho que se so-nha jun - tos é tão BOM!

cont. nho é só um so - (o) - nho re - al Ah!

ten. 8 so-(o)-nho so-nho que se so-nha jun-tos é re-a-li - da - de mas um

bx só não é re - al

19

sop. so - nho que se so - nha só é so - nho que se so - nha só mas

cont. so - nho que se so - nha só é só um so - (o) - nho

ten. 8 so - nho que se so - nha só so - nho

bx so - (o) - nho é só um so - nho que se so - nha só mas es - te

23

sop. so - nho que se so - nha jun - to é re - a - li - da

cont. so - nho que se so - nha jun - to é re - a - li - da - de

ten. tem que ser re - al

bx so - - - - - nho

## ANEXO 3: Transcrição fonética de *Lean On Me* (por Flávio Flávio dos Santos Moreira)

Some	times	in	our	lives	We	all	have	pain	We	all	have	sorrow
sʌm	taɪmz	ɪn	ˈaʊ.ər	laɪvz	wɪ	ɔ:l	hæv	peɪn	wɪ	ɔ:l	hæv	ˈsɔ:r.əʊ
But	if	we	are	wise	We	know	that	there's	Always	tomorrow		
bʌt	ɪf	wɪ	ɑ:r	waɪz	wɪ	nəʊ	ðæt	ðeəz	ˈɔ:l weɪz	tə ˈmɔ:r.əʊ		
Lean	on	me	When	you're	not	strong	And	I'll	be	your	friend	
li:n	ɔ:n	mi	wen	juːr	nɔ:t	strɔ:ŋ	ænd	aɪ'l	bi	juːr	frend	
I'll	help	you	carry	on	For	it	won't	be	long			
aɪ'l	help	ju	ˈker.i	ɔ:n	fɔ:r	ɪt	wəʊn't	bi	lɔ:ŋ			
Till	I'm	gonna	need	Somebody	to	lean	on					
tɪl	aɪm	ˈɡen.ə	ni:d	sʌm.bɔ:d.i	tu	li:n	ɔ:n					
Please	swallow	your	pride	If	I	have	things	You	need	to	borrow	
pli:z	ˈswɑ:l.əʊ	juːr	praɪd	ɪf	aɪ	hæv	θɪŋz	ju	ni:d	tə	ˈbɔ:r.əʊ	
For	no	one	can	fill	Those	of	your	needs				
fɔ:r	nəʊ	wʌn	kæn	fɪl	ðəʊz	əv	juːr	ni:dz				
That	you	won't	let	show								
ðæt	ju	wəʊnt	let	ʃəʊ								
You	just	call	on	me	brother	When	you	need	a	hand		
ju	dʒʌst	kɔ:l	ɔ:n	mi	brʌðər	wen	ju	ni:d	ə	hænd		
We	all	need	somebody	to	lean	on						
wɪ	ɔ:l	ni:d	sʌm.bɔ:d.i	tə	li:n	ɔ:n						
I	just	might	have	a	problem	That	you'll	understand				
aɪ	dʒʌst	maɪt	hæv	ə	ˈprɒ.b.ləm	ðæt	ju:l	ʌnd.ərˈstænd				
We	all	need	somebody	to	lean	on						
wɪ	ɔ:l	ni:d	sʌm.bɔ:d.i	tə	li:n	ɔ:n						
Call	me,	call	me,	call	me,	call	me					
kɔ:l	mi	kɔ:l	mi	kɔ:l	mi	kɔ:l	mi					

## ANEXO 4: Apresentações gravadas

*Templo* - Chico César/Milton de Biase/Tata Fernandes (arr. Leonardo Rodrigues);  
Recital de Doutorado em Regência Coral de Denise Castilho Cocareli;  
Festival Comunicantus 2023, Espaço da Artes da ECA-USP, 08/11/23;  
Minutagem: 04:35 - 07:02;  
<https://youtu.be/Xwvkt7c1rlo?si=smVus9AwJ7GGEQMU&t=274>

*O Amor É Elo* - Emicida (arr. Juliana Ripke; adapt. Leonardo Rodrigues);  
Recital de Doutorado em Regência Coral de Denise Castilho Cocareli;  
Festival Comunicantus 2023, Espaço da Artes da ECA-USP, 08/11/23;  
Minutagem: 16:37 - 22:40;  
[https://youtu.be/Xwvkt7c1rlo?si=N7fyGN4rsD9p8y\\_R](https://youtu.be/Xwvkt7c1rlo?si=N7fyGN4rsD9p8y_R)

*Lean On Me* - Bill Withers (Coral Escola Comunicantus/arr. Leonardo Rodrigues - 17/05/24);  
1º Encontro de Corais FMU FIAM FAAM, Auditório 5º Andar FMU - Casa Metropolitana de  
Direito 17/05/24;  
<https://youtu.be/Df4NwAdCEIA?si=RMmNuSOyYpQ4iH2u&t=17>

*Lean On Me* - Bill Withers (Coral Escola Comunicantus/arr. Leonardo Rodrigues - 29/11/24);  
Festival Comunicantus 2024, Centro Cultural Camargo Guarnieri, 29/11/24;  
<https://youtu.be/DJQIvHN5QJI?si=5Bm4SOAesSldI0pu>

*Alto Lá* - André Prando (arr. Leonardo Rodrigues, 2021);  
Meu primeiro arranjo vocal apresentado aqui em vídeo partitura com gravação das vozes  
cantadas e regência realizadas por mim como requisito final para aprovação da disciplina  
Regência Coral I no segundo semestre de 2021;  
<https://youtu.be/3Ae7irds6e4?si=guKuGkzEMgY1K47V>