



ELOISA SILVA SOARES

**OS ARRANJOS DE SAMUEL KERR E SUA APLICAÇÃO COMO ESTRATÉGIAS  
PARA DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE GRUPOS INICIANTE**

São Paulo  
2017

ELOISA SILVA SOARES

**OS ARRANJOS DE SAMUEL KERR E SUA APLICAÇÃO COMO ESTRATÉGIAS  
PARA DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE GRUPOS INICIANTEs**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP como parte dos requisitos para grau de licenciada em Música.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Celso Moura.

São Paulo  
2017

ELOISA SILVA SOARES

**OS ARRANJOS DE SAMUEL KERR E SUA APLICAÇÃO COMO ESTRATÉGIAS  
PARA DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE GRUPOS INICIANTEs**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como parte dos requisitos para obtenção do grau de licenciada no curso de Licenciatura em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Paulo Celso Moura – Orientador  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

---

Prof. LD. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

São Paulo, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

*Dedico este trabalho aos meus pais que  
sempre me incentivaram e apoiaram a  
estudar música*

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, agradeço a Deus por me guiar e iluminar meus caminhos a todo o instante;

Aos meus pais, Antonio e Sandra, por todo o apoio, dedicação e sabedoria ao longo de toda a minha trajetória;

Aos meus irmãos, Leandro, Andrezza, Vinicius e Gabrielle, pela companhia e apoio;

Ao Vitor Barbero, pela parceria, pelas dicas, pelos conselhos, pela grande ajuda na revisão deste trabalho e pelo companheirismo;

Ao professor Dr. Paulo Moura, meu orientador, pelo auxílio, confiança, indicações e dicas valiosas em todo o processo de pesquisa e redação deste trabalho;

Ao maestro Samuel Kerr, pela disponibilidade em ajudar na pesquisa, pela paciência e atenção;

À professora LD. Marisa Fonterrada por me aconselhar e auxiliar no trabalho, e pela participação na banca de defesa;

À Fernanda, Luna, Lucas, Beatriz, Ísis, demais amigos e colegas da turma de Licenciatura em Música, pela amizade e companheirismo ao longo de toda a graduação, fundamental para que eu chegasse até esse momento;

Aos funcionários e professores do Instituto de Artes da UNESP, pela disponibilidade e paciência.

*“Que pulsão é essa que nos leva a cantar, que nos une com outras pessoas, que nos induz a lembranças, que nos identifica como povo? Uma canção. Às vezes, um hino, ou um acalanto. Muitas vezes nem soa, murmura em nossa cabeça. Outras vezes, soa na voz de um passante que, de estranho, passa a ser cúmplice. Emerge da multidão nas passeatas, nos jogos, nas comunidades, identificando condutas, embalando idéias, soando segundo a busca invisível de um ideal, de um gesto.”*

*(Samuel Kerr)*

## RESUMO

Este trabalho investigou as possibilidades de desenvolvimento musical para grupos corais iniciantes por meio de um conjunto de arranjos corais de Samuel Kerr. Para isso contextualizou-se o termo arranjo, a história do arranjo coral no Brasil, a relação do canto coral com a educação musical e o pensamento de Samuel Kerr a respeito da prática coral. Posteriormente foi feito um estudo das partituras, que envolveu os processos de composição dos arranjos (tessituras, texto, distribuição de vozes, texturas, ostinatos e cânones). Os elementos encontrados nos arranjos foram relacionados com o desenvolvimento musical de coros iniciantes.

**Palavras-chave:** arranjo coral; canto coral; desenvolvimento musical.

## **ABSTRACT**

This work investigated the possibilities of musical development for beginner choral groups through a set of choral arrangements by Samuel Kerr. For this was contextualized the term arrangement, the history of the choral arrangement in Brazil, the relationship between choral and musical education, and Samuel Kerr's thinking about choral practice. Afterwards a study of the scores was done, which involved the processes of composition of the arrangements (tessituras, text, distribution of voices, textures, ostinatos and canons). The elements found in the arrangements were related to the musical development of beginner choirs.

**Keywords:** choral arrangement; choral; musical development.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Uníssono em pedal de "Eu e o Rio" .....	35
Figura 2- Uníssono de tenores e baixos em "Eu e o Rio" .....	36
Figura 3- Uníssono de tenores e baixos em "Canto do Povo de um Lugar" .....	36
Figura 4 - Uníssono de soprano e contralto em "Tricana D'Aldeia" .....	37
Figura 5 – Cânone entre soprano e baixo em “Canto do Povo de um Lugar” .....	38
Figura 6 - Cânone em "Hamachidori - Pássaro da Praia" .....	39
Figura 7 – Cânone em “Certas Canções do Milton Nascimento e uma Canção de Cacique” .....	39
Figura 8 - Melodia distribuída entre soprano e contralto em "Música Porque" .....	41
Figura 9 - Melodia distribuída entre contralto e baixo em "Música Porque" .....	41
Figura 10 - Melodia distribuída entre soprano e tenor em "Música Porque" .....	42
Figura 11 - Melodia distribuída entre baixo e soprano em "Música Porque" .....	42
Figura 12 - Melodia acompanhada em "Canto do Povo de um Lugar" .....	43
Figura 13 - Melodia acompanhada em "Eu e o Rio" .....	44
Figura 14 - Imitações em "Lá vai a Garça Voando" .....	44
Figura 15 - Imitações em "Marcha da Baleia" .....	45
Figura 16 - Pergunta e Resposta em "Música Porque" .....	45
Figura 17 - Melodia em terças paralelas entre soprano e contralto em "A Turma do Funil" .....	46
Figura 18 - Melodia sextas paralelas entre soprano e contralto em "Intuição" .....	46
Figura 19 - Homofonia em "Música Porque" .....	47
Figura 20 - Bicinia em "Lá Vai a Garça Voando" .....	48
Figura 21 - Ostinato de contralto em "Canto do Povo de um Lugar" .....	50
Figura 22 - Ostinatos de contralto e baixo em "Noite Feliz" .....	50
Figura 23 - Notas longas (pedais) em "Eu e o Rio" .....	51
Figura 24 - Notas longas em todos os naipes em "Imagine" .....	51
Figura 25 - Cromatismos em "Canções e Momentos" .....	52
Figura 26 - Cromatismo no baixo em "Pato Pateta" .....	52
Figura 27 - Cromatismos em "Marcha da Baleia" .....	53
Figura 28 - Dissonâncias em "Canto do Povo de um Lugar" .....	54
Figura 29 - Dissonâncias em "Você Pensa que Cachaça é Água" .....	55
Figura 30- Melodia da Música Certas Canções de Milton Nascimento .....	56

Figura 31 - Canto do cacique .....	56
Figura 32 - Ostinato.....	56
Figura 33- "Prateleira" em "Certas Canções de Milton Nascimento e uma Canção de Cacique" .....	56
Figura 34- Instruções de Samuel no arranjo "Certas Canções de Milton Nascimento e uma Canção de Cacique ".....	57
Figura 35 – Liberdade ao intérprete em "Benke".....	58
Figura 36- Sugestões de Kerr em "Benke".....	58
Figura 37 - Sugestões de Kerr em "Pirex/ Claridão" .....	58
Figura 38 - Grafia em "Eu e Rio" .....	59
Figura 39 - Grafia em "Imagine" .....	59
Figura 40 - Grafia em "Sonho de um Carnaval" .....	60

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Os arranjos e seus elementos.....	31
--	----

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
CAPÍTULO 1 – ARRANJOS CORAIS .....	12
1.1. Do arranjo .....	12
1.1.1. Definições de arranjo .....	12
1.1.2. Arranjo de música popular brasileira: o problema do “original” .....	14
1.2. Arranjos corais: contextualizando com um pouco de história.....	16
CAPÍTULO 2 – SAMUEL KERR E SEU PENSAMENTO A RESPEITO DA PRÁTICA CORAL .....	20
CAPÍTULO 3 – O MATERIAL.....	28
3.2. Estudando os arranjos .....	29
3.3. Os elementos encontrados nos arranjos e sua relação com o desenvolvimento musical .....	33
3.3.1. O uníssono: início de um trabalho coral.....	34
3.3.2. Cânones: uma apresentação ao universo polifônico .....	37
3.3.3. Melodia principal distribuída entre os naipes e melodia acompanhada: uma mudança na intenção das palavras .....	40
3.3.4. Imitações e pergunta e resposta: direcionalidade.....	44
3.3.5. Melodias paralelas, homofonia e duplas de naipes: não se deixar influenciar pela voz do outro .....	46
3.3.6. Ostinato e sustentação de notas longas: manutenção da afinação .....	48
3.3.7. Cromatismo e dissonâncias: dificuldades no repertório.....	52
3.3.8. “Prateleiras” e elementos de música informal.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	61
REFERÊNCIAS .....	63
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	68
ANEXO A – PARTITURAS DOS ARRANJOS.....	70

## INTRODUÇÃO

Lembro que a primeira peça que cantei em um coral foi o arranjo de Samuel Kerr “Canto do Povo de um Lugar”. Nunca havia cantado a vozes, era um universo até então desconhecido. Naquele dia, todos estavam em círculo quando a regente começou a cantar uma melodia. Eu não conhecia a música, e na tentativa de ouvir, reproduzir e repetir, junto com os colegas, aos poucos a melodia tomou forma. No momento em que estávamos cantando a canção com a letra completa, a regente dividiu o coro em naipes. Seguindo seus gestos e instruções, cantamos... E quando percebi, já estava cantando a vozes.

Outros arranjos de Samuel também passaram pela minha trajetória no canto coral: “Hamachidori”, “Benke”, “Música Porque”, “Cunhataiporã”, “Certas Canções”, “Carta a Papai Noel”, “Noite Feliz” e “Meu bom José”. Todos, de alguma forma, sempre me chamaram a atenção, seja pelo uso de paisagens sonoras, ou pela sonoridade resultante da sobreposição de ostinatos, ou pelo simples prazer que proporcionavam ao cantá-los.

Samuel Kerr lecionou para a maioria de meus professores, portanto ele faz parte de minha formação musical de maneira indireta. Ele foi citado por meus educadores, e isso fez com que eu quisesse conhecer mais a seu respeito. Dessa forma tanto o fato de ter cantado seus arranjos quanto a vontade de querer conhecê-lo me levaram a realizar este trabalho.

Outro motivo, não menos importante, é que há pouquíssima bibliografia a respeito de canto coral no Brasil, principalmente de arranjos corais. A partir de um estudo bibliográfico encontrei seis dissertações de mestrado (CAMARGO, 2010; FERNANDES, 2003; SOBOLL, 2007; SOARES, 2013; SOUZA, 2003; TEIXEIRA, 2013), uma monografia (COELHO, 2004) e cinco artigos (CARVALHO, 2008 e 2013; KERR, 2006; PEREIRA 2005; CARVALHO e NOGUEIRA, 2008) que tratavam de arranjos corais, sendo que apenas um trabalho abordou os arranjos sob o ponto de vista da educação musical (SOUZA, 2003). Como há falta de repertório coral que se adeque às especificidades de grupos corais e também a pouca identificação do repertório com o coro, os arranjos corais tem cada vez mais sido requisitados, portanto são necessárias mais pesquisas nesse sentido. Buscando compreender melhor a

questão e estudar a respeito desse tema defini como objeto de estudo os arranjos corais de Samuel Kerr.

Como educadora, ao entrar em contato com o acervo de arranjos de Kerr e lembrando das minhas experiências ao cantar alguns deles, quis observá-los sob o ponto de vista da educação musical. Então, primeiramente selecionei arranjos que poderiam ser destinados a grupos iniciantes pensando na possibilidade de auxiliar regentes no trabalho junto a esse tipo de grupos. Depois tive a oportunidade de fazer uma entrevista pessoal com Samuel Kerr, que auxiliou na formação da lista de arranjos que seriam estudados e também me contou um pouco a respeito do seu pensamento acerca do canto coral.

Assim, tive por objetivo investigar a utilização desse conjunto de arranjos corais de Samuel Kerr como estratégia/ferramenta para o desenvolvimento musical de corais iniciantes. Para isso fiz um estudo dos arranjos que identifiquei e organizei elementos que poderiam propiciar um desenvolvimento musical nesses grupos.

No primeiro capítulo deste trabalho explano a respeito da definição de arranjo, fruto da necessidade de esclarecer o termo, e abordo o contexto histórico de arranjo coral no Brasil. Foi imprescindível conhecer e entender o pensamento que Samuel tem acerca da prática coral, tema presente no segundo capítulo, que também traz um pouco da biografia de Kerr. E finalmente, no último capítulo, relaciono os elementos encontrados nos arranjos com o desenvolvimento musical, buscando referências na literatura de canto coral do Brasil.

## CAPÍTULO 1 – ARRANJOS CORAIS

*“Lidar com o disponível*

*Organizar o som possível*

*Dar forma ao som idealizado*

*São também trabalhos para um arranjador”*

*(Samuel Kerr)*

### 1.1. Do arranjo

Antes de iniciar essa pesquisa a minha concepção de arranjo era similar à definição da edição concisa do dicionário de música *Grove* (1994): “Reelaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente do original”. Porém, quando entrei em contato com a bibliografia que trata de arranjo coral, deparei-me com conceitos mais específicos e logo percebi que essa definição é generalizada e imprecisa, pois acaba tornando o termo *arranjo* sinônimo de transcrição e adaptação, duas palavras que possuem suas diferenças.

Pelo uso da palavra *arranjo* em aulas, conversas e partituras, noto que a minha antiga concepção de arranjo (como sinônimo de transcrição e adaptação) é ainda muito utilizada por parte dos estudantes, praticantes de música e até mesmo por arranjadores, demonstrando assim pouco conhecimento de conceitos mais atuais. Portanto, pretendo trazer neste capítulo algumas definições encontradas por meio do estudo bibliográfico e reflexões a respeito do tema.

#### 1.1.1. Definições de arranjo

O termo *arranjo* vem se modificando desde a década de 1910 no Brasil. Ele foi utilizado de várias formas, como: “noções de arregimentação, ordenação de material disperso, adaptação, transcrição, tradução e orquestração” (ARAGÃO, 2001, p. 14). Cada uma dessas definições possui seu contexto, que fazem sentido em suas respectivas épocas, mas na atualidade já não são mais vistas como sinônimos.

No verbete escrito por Boyd para o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001, p. 66) arranjo é definido como uma peça que incorpora ou se baseia em um material preexistente, portanto peças sacras que portam um *cantus firmus* e

variações sobre tema abrangem processos de arranjo por possuírem material preexistente. O arranjo também é visto como uma mudança no processo da composição original, uma elaboração que envolve algum nível de recomposição.

Assim como Boyd, Samuel Adler (1989 apud PEREIRA, 2005) também afirma que um arranjo parte de um material preexistente, e possui um processo de recomposição. Para isso diferencia arranjo de transcrição:

**Transcrição** é a transferência de uma obra previamente composta de um meio musical para outro.

**Arranjo** envolve em maior grau o processo composicional, pois o material pré-existente pode ser apenas uma melodia – ou mesmo parte de uma - para a qual o arranjador tem que fornecer uma harmonia, contracantos, e muitas vezes até o ritmo, antes de pensar na orquestração (ADLER, 1989 apud PEREIRA, 2005, p. 68, grifo meu).<sup>1</sup>

Bastos (2003 apud SOBOLL, 2007) também traz a definição de arranjo comparando à transcrição e acrescenta a definição de adaptação:

**Adaptação:** transporte de uma obra musical para formações instrumentais ou vocais diferentes daquela para a qual foi composta, com a possibilidade da inserção de elementos estruturais que não constavam da versão original.

**Arranjo:** reestruturação de uma obra ou de um tema musical com a inserção de novos elementos, obtidos a partir de técnicas musicais específicas, como desenvolvimento temático, variação, polifonia, instrumentação, harmonização e outras.

**Transcrição:** transporte de uma obra musical para formações instrumentais ou vocais diferentes daquela para a qual foi escrita, a partir de um rigoroso respeito à ideia original do compositor. (Bastos, 2003, apud SOBOLL, p. 60, grifo do original).

A definição de Bastos a respeito do conceito de transcrição complementa a de Adler pois reforça a preservação da música original. Quando ocorre modificação no material original, Bastos chama de adaptação.

Portanto, os três autores, Boyd, Adler e Bastos convergem para uma mesma ideia: arranjo envolve processos de composição e criação que partem de um material preexistente. Essa definição vai ao encontro da ideia que Samuel Kerr tem de arranjador:

---

<sup>1</sup> “Transcriptions is a transference of a previously composed work form one musical medium to another. Arranging involves more of the compositional process, for the previously existing material may be as little as a melody or even a partial melody for wich the arranger must supply a harmony, counterpoint, and sometimes even rhythm before thinking about orchestration” (ADLER, 1989 apud PEREIRA, 2005, p. 68, tradução de PEREIRA, 2005).

Durante o caminho eu comecei a perceber que não deveria haver nenhum preconceito em relação ao arranjo como obra menor porque você trabalha como compositor quando você está fazendo o arranjo e é terrível como você pode até comprometer a música original de tanto que você interfere, como um trabalho de composição. (Samuel Kerr em entrevista a TEIXEIRA, 2013, p. 14).

### 1.1.2. Arranjo de música popular brasileira: o problema do “original”

A linha que divide arranjo de adaptação e transcrição é tênue, pois está relacionada com o nível de modificação da obra original a partir da inserção de novos elementos. A ideia de obra começa a ser formulada na transição dos séculos XVIII e XIX junto com o conceito de “obra”, como afirma Menezes Junior (2014, p.3) citando Goehr (apud MENEZES JÚNIOR, 2014):

Junto com o "conceito de obra" veio o tradicional modelo autor-obra e a ideia de obra original em música. Segundo Goehr, as criações musicais anteriores e posteriores a este período acabaram sendo convertidas e regidas por este paradigma. Para a autora, é como se vivêssemos um "imperialismo conceitual" assentado pela estética romântica.

Talvez para a música erudita não haja problema em delimitar o que seria o material original de uma obra, pois a partitura traz com certa fidelidade as ideias do compositor, como ressalta Aragão (2001, p. 17):

[...] fica claro que na música clássica, em qualquer das categorias possíveis, o ponto de partida de um arranjo (ou de uma transcrição) é a partitura. Essa “fidelidade” à partitura evidencia o forte teor ético e o julgamento moral que envolve a prática do arranjo e a questão da alteração de material original de que ela consiste. Além disso, fica claro também que o arranjo na música clássica é uma etapa opcional na dinâmica de produção.

Diferente da música erudita, no universo da música popular brasileira raramente encontramos registro das canções em partitura; sua existência se dá, basicamente, por meio da oralidade ou por uma gravação, como afirma Aragão (2001, p. 17):

Já na música popular, o reconhecimento de uma “instância de representação do original” é certamente bem mais difícil. O que poderia defini-la? Uma partitura? A primeira gravação de uma obra? A versão apresentada em uma primeira execução? Mais do que isso, seria possível destacar os elementos constituintes dessa “instância de representação”, elementos que configurariam o original de uma obra? Poderíamos supor que a música popular comercial tem na melodia um elemento considerado como constituinte do original na maior parte das vezes. Para além da melodia, porém, a análise se torna ainda mais difícil: que outros elementos poderiam fazer parte do original? Uma harmonização? Uma “levada”? [...] não há

definição exata acerca de quais os elementos que constituem o “original” de uma peça, e nem parece ser essa uma questão tão relevante quanto na música clássica. Até porque não há compromisso tão formal em relação ao modo de utilização desses elementos, mesmo que em alguns casos eles possam estar totalmente definidos pelo compositor.

Por intermédio da Casa Edison de Fred Figner, em 1902, o registro fonográfico foi introduzido no Brasil (CAMARGO, 2010). A gravação, desde então, vem exercendo papel fundamental para a música popular brasileira, que até o momento era transmitida pela oralidade e raramente por partituras. Nas gravações, muitas vezes, são feitos *arranjos* e as ideias do compositor são refletidas neles. Portanto, o material do compositor fica, por vezes, perdido, sendo apenas encontrado o arranjo de uma gravação. O material do compositor é retratado por Aragão como “original virtual”:

A não exigência de uma definição acerca da constituição do original, associada à música popular, nos leva a pensar que o original popular seria um conceito *virtual*. Segundo o Dicionário Aurélio, “virtual” é aquilo que “existe como faculdade, porém sem efeito atual”, ou “susceptível de realizar-se, potencial”. Estamos considerando o original popular como virtual justamente porque ele necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um *arranjo*, visto que na maior parte das vezes o compositor não determina *a priori* (e nem se espera isso dele) todos os elementos necessários para uma execução. Generalizando essa linha de pensamento, teríamos que qualquer execução de uma obra popular não dispensaria a existência de um arranjo, ao menos em um plano teórico, o que parece outorgar ao arranjo a condição de processo inerente à dinâmica de produção dessa música. Isso é especialmente válido no caso da música popular, foco das atenções neste estudo; no caso das tradições orais, teríamos de analisar caso a caso. (ARAGÃO, 2001, p. 19, grifo do original).

Assim, Aragão (2001) coloca o arranjo como ponto fundamental e até inerente para o processo de produção da música popular brasileira. “É como se na música popular não houvesse uma ‘instância de representação do original’, mas sim uma ‘instância de representação do arranjo original’” (ARAGÃO, 2001, p.19). Desta forma, o arranjo de música popular brasileira se reveste de importância na medida em que ele é, na maioria das vezes, o único meio de acesso às ideias do compositor.

Como os arranjos corais em grande parte das vezes são de música popular brasileira, assim como a maioria dos arranjos estudados neste trabalho, acredito que foi pertinente trazer o ponto de vista de Aragão (2001) para compreender a importância do arranjo no processo de produção de música popular brasileira, uma vez que muitos arranjadores corais partem de gravações.

## 1.2. Arranjos corais: contextualizando com um pouco de história

*Arranjo é irmão da pesquisa e da invenção,  
todos aparentados com a canção....*

*(Samuel Kerr)*

Alguns dos primeiros arranjos corais feitos no Brasil foram criados por Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) para o projeto Canto Orfeônico. Segundo Goldemberg (1995), a ideia de Canto Orfeônico tem suas raízes na França do início do século XIX, quando o canto coletivo era obrigatório nas escolas municipais de Paris. Porém, como relatam Goldemberg (1995) e Souza (2012), antes de Villa-Lobos, o Canto Orfeônico já havia sido introduzido no Brasil por João Gomes Júnior na Escola Normal de São Paulo no início do século XX. Foi seguido por Fabiano Lozano que criou na década de 1910 o projeto “Orfeão Piracicabano” nas escolas municipais de Piracicaba, e João Baptista Julião “que teve um papel expressivo no movimento com a criação do Orfeão dos Presidiários na Penitenciária Modelo de São Paulo” (GOLDEMBERG, 1995, p. 105). Segundo Carvalho (2008) o projeto de Lozano foi apresentado à Diretoria Geral de Ensino do Estado de São Paulo e foi aplicado nas escolas municipais do estado.

Após a revolução de 1930, Getúlio Vargas governava o país e aprovava a implementação de canto orfeônico nas escolas. Em 1931, instituiu a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de todo o Brasil e isso fez que vários projetos e propostas emergissem; dentre elas estava o projeto de Canto Orfeônico de Heitor Villa-Lobos, que consistia em uma educação musical por meio do canto coletivo cunhado na música folclórica. O Canto Orfeônico era caracterizado pelo valor cívico e de formar uma identidade nacional, “de maneira análoga ao próprio mito de Orfeu, que nomeia essa prática musical, o canto orfeônico também pretendia seduzir e persuadir através da música, para com isso estabelecer novas regras de escuta estética e de conduta social” (SOUZA, 2012, p. 83).

Para que esse projeto ocorresse em escala nacional, foi necessário criar um material didático (CARVALHO, 2008; CAMARGO, 2010), que culminou no primeiro e segundo volume dos “Cadernos de Canto Orfeônico”. Segundo a pesquisa de Souza (2003), foram planejados seis volumes, contudo somente o primeiro foi editado e algumas partituras avulsas foram publicadas. Esses cadernos consistem em uma série de arranjos de temas folclóricos, salvo alguns, como “O Luar do Sertão” e

“Canção do Pescador Brasileiro” que eram canções de sucesso da época (CARVALHO, 2008). Camargo (2010) afirma que para Villa-Lobos “não havia ainda uma clara separação entre o que seria uma manifestação folclórica e uma popular”.

Em seu artigo apresentado no XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) em 2008, Carvalho faz uma análise textural do arranjo “Luar do Sertão” de Villa-Lobos e diz que este inaugura uma nova estética de arranjo coral que, até então, era pontuada na polifonia sacra e tradicional. O arranjo “Luar do Sertão” apresenta “uma textura predominantemente homofônica, bastante simples e transparente, caracterizada pelos *solí* paralelo de terças e sextas, que valoriza e destaca a melodia principal, sobre um acompanhamento de acordes sustentados (*background*)” (CARVALHO, 2008, p. 268), que se aproximam da característica da música popular.

Depois de algumas décadas, em 1963 foi publicado o livro de arranjos de Aricó Júnior, permeado de temas folclóricos. Camargo (2010) cita o Prefácio do livro e tece considerações a respeito dele:

Percebemos neste prefácio que aquele foi um período de mudança na realidade do canto coral, porque o autor identificou a carência de repertório de músicas brasileiras e o crescimento do número de corais amadores, despreparados tecnicamente para o repertório tradicional e com interesse e identificação, por parte dos coralistas e do público, na canção popular brasileira, que nesta época também atravessava um período de mudanças. (p. 25).

De fato, nos anos 1960 o cenário coral do Brasil começou a crescer, como relata Soares (2013, p. 5): “há uma significativa efervescência nas manifestações vocais, especialmente no âmbito amador. Surgem grupos em escolas, universidades, empresas, igrejas, associações e comunidades, cumprindo um papel social a agregador”.

A partir da década de 1960 regentes e arranjadores começam a utilizar temas populares em busca de uma identificação do coralista e do público com o repertório coral (CAMARGO, 2010). “O desafio de unir as técnicas tradicionais de escrita vocal aos temas populares é notório na produção de alguns arranjadores e maestros, tais como Damiano Cozzella, Amaury Vieira, Esmeralda Rusanowsky, Roberto Gnattali, Samuel Kerr, Marcos Leite, entre outros” (SOARES, 2013, p. 5).

Encontramos destaque nas figuras de Damiano Cozzella, Samuel Kerr e Marcos Leite nos trabalhos de Camargo (2010), Costa (2009), Coelho (2004), Müller (2013) e Soares (2013) aparecendo como representantes de uma nova escrita coral.

Segundo Souza (2003, p. 99), Damiano Cozzella foi o primeiro a inserir em seus arranjos música popular urbana, atuando “muitas vezes de forma irônica, na utilização de canções de consumo como matéria-prima para seus arranjos corais, introduzindo elementos de vanguarda e estereótipos da Indústria da Cultura, na tentativa de seduzir para educar o público-massa” (CAMARGO, 2010, p. 13).

Cozzella foi professor de solfejo de Samuel Kerr nos Seminários de música Pró-Arte em 1957 (OLIVEIRA, 1999; TEIXEIRA, 2013) e exerceu significativa influência, conforme ele próprio relata em entrevista - *“Você citaria influências de outros arranjadores e/ou compositores que considera importantes em seu trabalho? Quais? Por quê?”*:

Entre os arranjadores brasileiros não posso negar o fascínio que Damiano Cozzella exerceu sobre mim, apesar de achar que faço o que ele faz, às avessas, quanto à escrita. Apesar disso, é inegável a minha fascinação quando comecei a cantar seus arranjos de música popular na década de 1960. Ele tem um alto domínio da escrita para coro. (Samuel Kerr em entrevista a SOUZA, 2003, p. 193).

Diferente da proposta de Cozzella, Samuel busca em seu trabalho resgatar a memória das comunidades que consiste em músicas folclóricas e canções populares urbanas pertencentes aos grupos os quais rege, criando um vínculo dos cantores com o repertório.

Marcos Leite também recebeu influência de Cozzella e exerceu papel significativo no Rio de Janeiro a partir de meados dos anos 70. “Visava com seus arranjos corais da canção popular urbana inserir formato coral na Indústria Cultural, iniciando um processo de adequação vocal e artística aos padrões estabelecidos pelo mercado musical” (CAMARGO, 2010 p. 13).

Cozzella, Kerr e Leite formaram um novo repertório para o coro amador brasileiro, principalmente o coro universitário, e cada um deles, com suas abordagens particulares, transformaram-se em paradigmas para o arranjo coral de canção, como também, para a modificação da conduta pedagógica e social dos corais. A partir de então, são considerados como referências importantes para a formação dos novos regentes e arranjadores brasileiros [...]. (CAMARGO, 2010, p.28).

Desde então os arranjos corais de música popular vêm se inserindo e se desenvolvendo na história da música coral brasileira.

## CAPÍTULO 2 – SAMUEL KERR E SEU PENSAMENTO A RESPEITO DA PRÁTICA CORAL

*“A canção  
é o início  
o uníssono  
o hino*

*A canção é a justificativa do convívio coral é  
o impulso do cantar*

*A canção engasgada na garganta  
A canção guardada na memória  
A canção marcando a história  
O mesmo som, a mesma emoção...”*

*(Samuel Kerr)*

Para discorrer a respeito das ideias de Samuel Kerr se faz necessário conhecer um pouco de sua biografia (sua família, sua formação musical e alguns corais que regeu), pois esta se reflete diretamente no seu pensamento.

Em 1935, na cidade de São Paulo, nascia uma personagem da história do Canto Coral no Brasil que mais tarde influenciaria na formação de gerações de músicos brasileiros. Desde muito cedo a música esteve presente na vida de Samuel Kerr; sua mãe, Ondina de Moraes Kerr, era pianista e cantava no coro da Igreja Unida junto com seu esposo Warwick Kerr. Samuel cresceu em meio aos ensaios do coro e ao som do órgão da igreja e estudava as músicas do coro da igreja em casa com seus pais e desde então demonstrou interesse em estudar música (KERR, 2000; TEIXEIRA, 2013, p. 7).

Samuel Kerr conta em entrevista a Daroz (2003, v. 2a, p.7) que estudou piano com sua prima Elisa Kerr Salem<sup>2</sup>, e já nessa época começou a se interessar pelo

---

<sup>2</sup> Elisa Kerr Salem neta de Chiaffarelli, importante pianista da época, com quem teve aula (Daroz, 2003, v.2b, p. 8).

órgão da igreja. Em 1955, teve oportunidade de estudar órgão e regência com Nilce Borges do Val<sup>3</sup>, com quem ficou fascinado pelo trabalho coral. Nesse momento, Kerr atuou como organista da Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo (de 1955 a 1960).

Por influência de seu amigo Paulo Herculano<sup>4</sup> (DAROZ, 2003, v.2a, p.8), participou dos Seminários de Música da Pró-Arte (em 1957) e teve aulas com: “Hans Graf<sup>5</sup> (aula de piano), Roberto Schnorrenberg<sup>6</sup> (harmonia, história e coral), Antonieta Moreira Leite (análise) e Damiano Cozzella<sup>7</sup> (solfejo)” (TEIXEIRA, 2013, p. 9). Segundo Oliveira (1999, p. 58):

Através dos Seminários, a música coral renascentista cantada no idioma original, fosse alemão, francês ou italiano, começou a ser difundida e tida como a verdadeira, séria e boa música coral, vindo em oposição à realidade de então, que era a do canto orfeônico e de corais de igreja.

De acordo com Teixeira (2013), estudou regência com Diogo Pacheco<sup>8</sup> no ano de 1960 em um curso de formação de professores organizado pelo Governo do estado de São Paulo. Também estudou regência com Robert Shaw<sup>9</sup> em um curso de verão nos Estados Unidos na *Meadow Brook School of Music*.

Então um mundo inovador se abriu na frente de Samuel, que até o momento “vivía recolhido no ambiente da Igreja” (Samuel Kerr em entrevista a DAROZ, 2003,

---

<sup>3</sup> “Nilce Borges do Val estudou com Albert Ream na Westminster Choir College. Retorna em 1952 e funda o Coral do Instituto de Cultura Religiosa e permanece até 1954, quando passa a reger o Coral da 1ª Igreja Presbiteriana Independente. Em 1955, passa a trabalhar na Igreja Unida como Diretora de Música, dando cursos de regência e órgão (KERR, 1999 apud DAROZ, 2003, v.2a, p. 8).

<sup>4</sup> Paulo Herculano “foi professor nos Seminários de Música Pró-Arte, era estreitamente vinculado aos movimentos de vanguarda e um dos mais destacados representantes da renovação da vida musical e cultural. Ao mesmo tempo, fora um dos fundadores do conjunto Musikantiga, ensemble pioneiro sob muitos aspectos da prática de instrumentos musicais antigos no Brasil [...]. Distinguiu-se pelo fato de atuar como compositor de trilhas sonoras para cinema e teatro, assim como autor de orquestrações e arranjos. Tinha sido diretor musical da peça Marat Sade, um marco na história teatral paulistana dos anos 60”. (TEIXEIRA, 2013, p. 10).

<sup>5</sup> Hans Graf “Pianista Austríaco, casado com a também pianista brasileira Carmen Adnet, ambos professores da Academia de música de Viena” (Ibid., p. 9).

<sup>6</sup> Roberto Schnorrenberg “Importante maestro de carreira reconhecida no Brasil, discípulo de Hans-Joachim Koellreutter” (Ibid., p. 9). Samuel Kerr foi assistente de Schnorrenberg nos festivais de Curitiba, tendo contato com obras da literatura coral europeia; mais tarde rompeu com as ideias de seu mestre (DAROZ, 2003, v.2a, p. 32).

<sup>7</sup> Damiano Cozzella foi uns dos pioneiros na criação de arranjo corais de música popular brasileira e junto com Gilberto Mendes participou de movimentos de contracultura na década de 60 (CAMARGO, 2010) e foi aluno de Hans-Joachim Koellreutter (TEIXEIRA, 2013, p. 9, grifo do original).

<sup>8</sup> Diogo Pacheco “Foi o fundador dos Mestres Cantores, após ter sido cantor do Coral Paulistano (1945) e professor do SENAI (1950). Tornou-se regente de corais e alcançou renome. Foi, em 1954, um dos fundadores do Movimento Ars Nova, inicialmente um quarteto vocal; ao movimento pertenceram, entre outros, Klaus-Dieter Wolff, Dilza de Freitas Borges e Willis de Castro (Ibid., p. 9).

<sup>9</sup> Robert Shaw “Renomado regente, considerado em 1943 pela National Association of Composers and Conductors o maior maestro de coral da América” (Ibid., 2013, p. 9).

v.2a, p.7). Assim, buscou ampliar as referências para a prática de música para igreja, e quando se tornou regente em 1962 do coro da Terceira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo “introduziu o repertório assimilado nos Seminários de Música da Pró-Arte modificando a realidade musical do grupo que, antes cantando hinos e salmos, passou a cantar renascenças francesas, inglesas etc.” (OLIVEIRA, 1999, p. 59). Foi neste coral que Samuel teve influência para seu estilo de escrita contrapontística, como relata na entrevista que fez com Teixeira (2013, p. 14):

Como cresci na igreja, eu tenho um modelo de coral na minha alma que é muito anglo-saxão do coro europeu e de língua inglesa ou de língua alemã. Então... e a outra coisa é que quando o povo da igreja canta, eles cantam uma música que tem uma harmonia muito estruturada e é uma música que serve a muitas estrofes e é uma coisa que cabe direitinho no canto coral, tudo direitinho no canto coral. Você está cantando soprano, mas está ouvindo o órgão ou o harmônio tocando a harmonia inteira ou você está ouvindo o coro cantar a harmonia inteira porque todos os hinos são baseados numa harmonia muito bem estruturada. Então isso te amarra como regente coral. Você pode ficar muito feliz a vida toda, mas eu fiquei me questionando por muito tempo. Desde o momento em que eu puxei mais pra trás a história, que foi quando peguei o coro presbiteriano e queria fazer a música da reforma do século XVI. Então era o Paulo Herculano, o Davi Machado e eu preocupados que a igreja voltasse às suas origens. Só que nessa volta às origens, aparece o contraponto e aparece também a linha melódica no tenor, então imagina que coisa maluca (eu fazia coco dentro da igreja que era no Brás): A primeira estrofe melodia no tenor, segunda estrofe melodia no soprano, terceira estrofe contraponto e o coro aprendia. A mesma música, para cada estrofe uma versão e eles aprendiam tudo de cor porque eles tinham mínima leitura, mas eu fazia. Então havia uma preocupação de mexer no assunto Canto Coral que estava muito quietinho e que não precisava ficar me amolando com isso [...]. Eu pretendia mexer em alguma coisa. Fui pela história mais antiga e depois eu cheguei no último tempo do coro da igreja, eu cheguei a fazer obras do Lacerda (Osvaldo Lacerda) com eles, mas era muita coisa que o coro não gostava muito porque era uma coisa um pouco distante do que eles estavam acostumados e, lógico, que entre Lacerda e o Goudimel (Claude Goudimel). O Goudimel era uma estrutura mais verdadeira para a igreja do que o Lacerda.

Samuel propôs um novo repertório para o coral da igreja, contudo, esse repertório era distante da realidade em que a comunidade vivia e provocou desgosto nos participantes, como também afirma Oliveira (1999, p.59): “a introdução da ‘boa música’ no repertório do grupo provocou ‘um verdadeiro abismo entre coro e congregação’”. Talvez essa seja uma experiência que mais tarde o fez pensar a respeito da imposição do regente em relação ao repertório.

Regeu muitos coros amadores: Coral Atlas (de 1963 a 1965), Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa (de 1964 a 1974), Associação Coral Cantum Nobile (de 1974 a 1984), Coral da UNESP (de 1980 a 1992), Madrigal Psychopharmacom (de 1988 a 1991), Coral do Esporte Clube Pinheiros (de 1989 a

2002), Cia. Coral (de 1990 a 1992), Coral dos Voluntários da AACD (de 1998 a 2004), Coral da ACM, Coral Millenium, Coro da Multibrás, Coral do Museu Paulista e Coral da Associação dos Funcionários da Câmara de Vereadores de São Paulo. (TEIXEIRA, 2013, p. 17).

Dentre esses coros amadores, o Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa, segundo Teixeira, foi um marco na carreira de Samuel Kerr, pois provocou grandes mudanças no seu pensamento a respeito do Canto Coral:

[...] assumiu a regência do Coral que iria transformar os paradigmas que conduziram seu trabalho como regente até então e traçar sua própria maneira de abordar a escolha do repertório, adequação das vozes e condução do ensaio com as possibilidades do grupo, o Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa, influenciado pelo curso de verão nos Estados Unidos e movido pela necessidade de se adaptar às mudanças culturais da época. (TEIXEIRA, 2013, p. 11).

Samuel vinha de uma formação de coro de igreja, então quando se deparou com o coro universitário que possuía cantores que faltavam aos ensaios para estudar para as provas, que chegavam atrasados, saíam antes, e que queriam uma música nova a cada ensaio, ele teve dificuldades de se adequar ao novo contexto (Samuel Kerr em entrevista a DAROZ, 2003b, p.13). Foi então que em um ensaio do coro da Santa Casa, ele teve como que uma “epifania”:

No ano de 1971, em um ensaio com os calouros da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, sem saber como dosar a sonoridade do coro cheio de gente nova e sem saber como deixar em pé “Chegô, chegô”, das Quatro Toadas de Maracatu de Ernst Mahle, gritei: “Cantem do jeito que vocês quiserem!”, como que desistindo diante do impossível. Daí veio a resposta que não sabia possível, um som inesquecível, pela sua aspereza, brilho, volume, autenticidade, texto claro e ritmo preciso, como se os cantores me dissessem: “Não é da sua maneira que queremos cantar, ouça a nossa maneira de cantar!”. (KERR, 2006, p.124).

É a partir desse momento que Kerr percebe o quão valoroso é o saber do coro, questionando a ideia do regente que “sabe de tudo”. A opinião do cantor torna-se imprescindível:

Convidar a cantar! Eis aí uma bonita função para o regente! Convidar é diferente de mandar... A figura do regente irritado, superior em seus conhecimentos, não convida ninguém a atuar. Que bom valorizar sempre o menor dos resultados! Atuações não previstas, mesmo quando consideradas erros indicam caminhos em direção ao entendimento do que se pretende ou do que a partitura pede. (KERR, 2006, p. 122).

O repertório tradicional europeu (coros de ópera, peças renascentistas, madrigais) e folclórico, passou a ser escolhido com mais cautela, sempre buscando valorizar o coro, e na medida dele (tessituras confortáveis, música que fizesse sentido para aquele coro) como fala Marisa Fonterrada em sua entrevista a Daroz (2003, v.2b p.351); mas principalmente começou a trabalhar uma música que falava do coro: “o repertório é o recado do coro e não aquilo que você sabe do repertório coral” (KERR, 2006, p. 133). E assim descobriu que havia muitas histórias nessas comunidades:

[...] comecei a me impressionar com o fato de que os coros possuíam uma grande bateria de informações de música e que a memória das comunidades estava lá dentro do coro, e que os cantores tinham uma canção engasgada na garganta, ou tinham uma canção na saudade deles, guardada na memória. Eu comecei a “puxar” essa memória e descobri um repertório maravilhoso que muitas vezes nem era mais cantado, mas que possuía raízes populares e transformando-as para a linguagem coral, eu conseguia resgatar a vontade do coro em cantá-las. (Samuel Kerr em entrevista a SOUZA, 2003 p.19).

As pessoas podem não se lembrar, mas guardam no coração emoções que reportam a fatos, fatos esses que, quando voltam à tona, surgem como indícios, vestígios, resíduos de sons e apontam registros importantes de melodias, de canções, sempre disponíveis ao gesto de alguém que esteja atento aos andamentos de uma comunidade. São sons disponíveis, também ao gesto de um regente, agora um pesquisador apaixonado. Gosto de imaginar que a comunidade que mantém um coral, pode ser a grande fonte de coleta de repertórios musicais, veiculando em diversas linguagens suas próprias memórias. (KERR, 2006 p. 121).

Fez exercícios de reflexão com o coro, em que discutiam o porquê de estarem cantando, como queriam cantar e o que queriam cantar; e a partir disso montava o repertório. Dessa maneira o cantor passou a valorizar a sua opinião:

A prática em trabalhar a memória das comunidades revela a surpresa dos cantores por descobrir que os fatos lembrados têm uma importância que nunca tinham percebido, traz a consciência de que são participantes de uma história e que ela não deve ser esquecida e provoca a comparação sempre benéfica e inevitável, com os fatos de hoje, contemporâneos.

Essa prática é um exercício de valorização do que o cantor pensa e do seu papel como agente da história que vive, valorização essa muitas vezes contrária aos padrões estabelecidos, aos quais sempre se submeteu. Ele também vai descobrir que tem mais gente pensando como ele e que é possível estabelecer contatos (KERR, 2006, p. 133).

A partir dessa preocupação em buscar um repertório com que o coro se identificasse surgiu a necessidade de criar arranjos. Seus corais tinham uma mensagem para contar ao mundo e Samuel teve o cuidado de registrá-la. E assim, formou-se seu acervo que conta com mais de duzentos arranjos corais, constituindo

a maioria de música popular brasileira. Cada vez mais seus arranjos vêm sendo conhecidos e cantados por vários coros espalhados pelo Brasil:

A minha introdução nesse campo do arranjo foi por uma necessidade do trabalho. Eu não disse: “Agora vou ser um arranjador”. Não, eu nem me percebi sendo chamado de arranjador porque fazia uma música que era necessária para o grupo. Tanto que os arranjos que eu fazia pra um coro nem sempre eu conseguia fazer em outro porque eles tinham a característica do grupo. Era um serviço para o processo de ensaio. Depois que eu fiquei assustado quando comecei a ser citado como arranjador porque a Tuba do Serafim (Tem Gato na Tuba) começou a ser cantado no Brasil inteiro e no painel, e comecei a ser citado como arranjador, e eu falei: Nossa! O que que é isso? (Samuel Kerr em entrevista a TEIXEIRA, 2013 p. 14).

Buscando a memória das comunidades “passou então a experimentar novas formas de trabalho na tentativa de modificar a realidade presente nos coros” (OLIVEIRA, 1999, p. 60). O lúdico se tornou presente e utilizado em seus ensaios assim como o “aproveitamento das situações sonoras, corporais ou emotivas [...] transcrevendo-os para atos musicais criativos” (CAMARGO, 2010, p. 38):

[...] proponho que aproveitemos qualquer som, qualquer atitude corporal, qualquer exclamação, uma historinha ou uma boa notícia, que possa ajudar a construir o clima do ensaio (do encontro, como também gosto de chamar). Começar um ensaio pode ser aproveitar o burburinho que o antecede, como um modo de aquecimento. A imposição de silêncio, neste momento, pode travar a espontaneidade e impedir o leve fruir dos processos vocais. No ranger de uma cadeira, a lembrança de uma linha melódica, a buzina de um carro na rua, a nota inicial do cânon do dia... ou, quem sabe, um fio de conversa, ilustração de boa ressonância na condução vocal... (KERR, 2006, p. 126).

E nesse processo de descoberta do corpo, elementos de atuação cênica passaram a ser introduzidos no trabalho coral de Kerr:

A quebra de paradigma do repertório tradicional europeu e da "maneira europeia de cantar", trouxe uma oportunidade de explorar outras possibilidades de cantar como coro, através de elementos como atuação cênica, mistura de instrumentos de percussão, cenários próprios para os espetáculos e principalmente uma pesquisa de repertório que ocorresse de dentro do coro (e sua comunidade) para fora. (TEIXEIRA, 2013, p. 12).

Conta Samuel em sua entrevista a Daroz (2003, v.2a, p.15) que a atuação cênica se iniciou com o coro da Santa Casa com a colaboração de outros profissionais. Esse trabalho se desembocou na Associação Coral *Cantum Nobile*, quando começou a trabalhar em torno de um eixo temático em 1977 (CAMARGO, 2010, p. 45), realizando montagens de espetáculos corais com performance cênica, tornando-se

um dos pioneiros para o que mais tarde seria chamado de Coro Cênico (OLIVEIRA, 1999; MÜLLER, 2013).

Assim, Samuel defende a ideia de que cantar junto possa ser uma prática criativa, não cansativa e divertida:

Agora, sim! Imagino uma atividade lúdica, cheia de prazer, mas de um prazer associado à descoberta do corpo, com suas vibrações e sonoridades. E a voz como decorrência das possibilidades do corpo. A descoberta das possibilidades vocais a revelarem subsídios, ao mesmo tempo concretos e mágicos para a invenção sonora. (KERR, 2006, p. 124).

Dessa busca sonora Samuel cria a “Invenção Coral”. São ideias e procedimentos musicais que Kerr escreve e aplica como um exercício para o coro; não possui o compromisso formal de um arranjo e também não tem uma forma final de composição. É uma maneira que Samuel testa suas ideias e recolhe os resultados sonoros para depois utilizar em seus arranjos:

A invenção coral é um bom exercício para tentar viabilizar o sonho (do qual já estivemos falando antes), o vir a ser, o não padronizado. Chega a ser, portanto, um dos recursos que o arranjador tem à sua disposição para trazer, às vezes, um processo de busca, antes que se perca o frescor de uma ideia. (KERR, 2006, p. 131).

Samuel formou-se Bacharel em Composição e Regência em 1978 pela Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo e mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP em 2000 (TEIXEIRA, 2013, p. 10).

Além de seu trabalho diante de coros amadores foi regente titular do Coral Paulistano (de 1979 a 1983 e de 1990 a 2001) e maestro da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo (de 1972 a 1982) (TEIXEIRA, 2013, p.14). Atuou como professor de Regência Coral da USP – Universidade de São Paulo (de 1974 a 1975) e da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (de 1977 a 2005), e foi Diretor da Escola Municipal de Música da Prefeitura de São Paulo (de 1972 a 1975), trabalhando, assim, na formação de gerações de músicos brasileiros. “Foi ainda Diretor do Movimento Coral do Estado de São Paulo (1983 a 1984) e Coordenador e Diretor Artístico da Área de Música do SESC Vila Nova (1984 a 1987)” (TEIXEIRA, 2013, p.14). Atualmente encontra-se aposentado.

Em todo seu trabalho coral, Kerr sempre buscou o que há de melhor em seus coralistas, aceitando suas dificuldades e contextos como relata Marisa Fonterrada<sup>10</sup>:

---

<sup>10</sup> Marisa Fonterrada é amiga de Samuel Kerr, foi sua regente assistente no coro da Santa Casa e no *Cantum Nobile*, e colega de trabalho na UNESP. Marisa é professora aposentada do Instituto de Artes

Aceitar a pessoa do jeito que ela é, sem julgamentos, expectativas ou cobranças é a coisa mais democrática que há, e é esse pensamento que o Samuel dá, a pessoa vem do jeito que está, do jeito que é, com as dificuldades que tem, com os impedimentos que tem e recebe aceitação incondicional. Mas, junto com tudo isso, também vem com interesse, o brilho no olhar. É isso que Samuel procura preservar e tirar de dentro de cada um de seus cantores: o que eles têm de melhor. [...] Isso quer dizer que toda a postura do Samuel é motivada por algo maior que ele tem e valoriza isso: o respeito incondicional pelas pessoas, que não é uma atitude só da “boca para fora”, mas é muito visível. (Marisa Fonterrada em entrevista a DAROZ, 2003, v.2b, p. 350).

Assim, para finalizar, a partir dessa relação que estabeleci entre a experiência profissional de Samuel Kerr com o pensamento dele a respeito da prática coral, elenco as características que considero principais em seu trabalho:

- Respeito incondicional pelas pessoas, aceitando-as como elas são, aproveitando o que há de melhor nelas.
- Prática coral acessível a todos.
- Reconhecimento e aproveitamento do saber existente em cada coralista.
- “Cantar gostoso”: busca pelo prazer de cantar do grupo.
- O uso do lúdico nos ensaios: criação de exercícios e resolução de problemas da música de forma criativa.
- A busca pela memória das comunidades, fornecendo um repertório que o coro propõe a partir de sua(s) história(s) e memória(s).
- Criação de arranjos corais para adequar às especificidades de cada coro.

---

da UNESP, mestre em Psicologia da Educação, doutora em Antropologia pela PUC-SP e livre-docente em Educação Musical pelo Instituto de Artes da UNESP. É membro fundador do The World Forum for Acoustic Ecology (WFAE), do Forum Latinoamericano de Educación Musical (Fladem) e da Associação Brasileira de Estudos Canadenses.

## CAPÍTULO 3 – O MATERIAL

*“A busca do repertório vai ser isso: conscientizar o coro de que ele tem um recado a dar. Qual é esse recado?”*

*(Samuel Kerr)*

### 3.1. A seleção do material

Samuel Kerr possui um acervo que contém mais de 200 arranjos corais. Com acesso direto ao acervo, foi feita uma seleção inicial identificando aqueles que poderiam ser destinados a grupos iniciantes, pensando na possibilidade de auxiliar regentes no trabalho junto a esse tipo de grupos. Então busquei arranjos que seriam “fáceis” de cantar: “O conceito de fácil, em se tratando de repertório, subentende peças cujo grau de dificuldade não dê margens a erros de afinação, de estrutura rítmica ou mesmo de compreensão da prosódia” (COSTA, 2009, p. 79).

Foi realizada uma entrevista pessoal com Kerr, quando ele acrescentou e excluiu alguns arranjos da lista inicial; ela foi finalizada com 20 arranjos:

A Turma do Funil (Mirabeau Pinheiro / Milton de Oliveira / Urgel de Castro)  
 Benke (Milton Nascimento / Márcio Borges)  
 Canções e Momentos (Milton Nascimento / Fernando Brant)  
 Canto do Povo de um Lugar (Caetano Veloso)  
 Certas Canções do Milton Nascimento e uma Canção de Cacique (Tunai / Milton Nascimento)  
 Pirex / Claridão (Itamar Assumpção/ Samuel Kerr/ Thiago de Mello)  
 Eu e o Rio (Luis Antônio)  
 Fon-Fon (João de Barro / Alberto Ribeiro)  
 Hamachidori – Pássaro da Praia (Ryutaro Hirata / Meishi Kashima)  
 Imagine (John Lennon)  
 Intuição (Oswaldo Montenegro/Ulisses Machado)  
 Lá vai a Garça Voando  
 Marcha da Baleia (Péricles Cavalcanti)  
 Música Porque (Péricles Cavalcanti)  
 Noite Feliz (Franz Gruber)  
 Pato Pateta (Paulo Soledade/Toquinho/ Vinicius de Moraes)  
 Sonho de um Carnaval (Chico Buarque)  
 Tocando em Frente (Almir Sater / Renato Teixeira)  
 Tricana D’Aldeia (Canção de Coimbra)  
 Você Pensa que Cachaça é Água (Marinósio Trigueiros Filho)

Os arranjos “Certas Canções”, “Pirex/Claridão”, “Eu e o Rio”, “Fon-fon” e “Música Porque” possuíam duas versões cada, e escolhi uma delas. Alguns deles o próprio Samuel já havia sugerido por conterem determinados elementos como: cânones, uníssonos, melodias superpostas ou mesmo versões muito específicas para um determinado grupo.

Definida a lista, os arranjos foram digitalizados e se iniciou o processo de seu estudo.

### **3.2. Estudando os arranjos**

Segundo Souza (2003, p. 76), Camargo (2010, p.13) e Müller (2013, p. 32), os arranjos corais de Samuel Kerr possuem um cunho pedagógico. Considerando esse potencial pedagógico quis observar os arranjos sob o ponto de vista da educação musical; investigar sua possibilidade de contribuição para o desenvolvimento musical de coros iniciantes.

Os arranjos foram estudados em relação a sua forma, textura, harmonia, estrutura, texto e tessitura, sempre tentando traçar um paralelo entre os elementos encontrados e o desenvolvimento musical de um coro. Algumas características e procedimentos se repetiam em diversos arranjos, como: ostinatos, linhas cromáticas, tratamento das dissonâncias, cânones, imitações, uníssonos, melodia distribuída entre os naipes, melodias em paralelo, melodia acompanhada, sustentação de notas longas, pergunta e resposta, construção em dupla de naipes (*bicinium*) e homofonia.

O conjunto desses elementos encontrados nos arranjos resultou na seguinte tabela:

Arranjos	Unísono	Cânones	Melodia Distribuída entre os Naipes	Melodia Acompanhada	Imitações	Pergunta e Resposta	Ostinatos	Sustentação de Notas Longas	Melodia Paralela	Homofonia	Dupla de Naipes (Bicinium)	Cromatismos	Dissonâncias
A Turma do Funil	X		X						X	X	X		X
Benke	X		X	X	X	X		X					
Canções e Momentos	X		X					X		X	X	X	X
Canto do Povo de um Lugar	X	X	X	X	X	X	X	X			X		X
Certas Canções do Milton Nascimento e uma Canção de Cacique		X			X		X				X		X
Pirex / Claridão	X					X		X					X
Eu e o rio	X		X	X				X	X		X		X
Fon-Fon	X		X			X		X			X		X
Hamachidori – Pássaro da Praia	X	X	X		X	X							X
Imagine			X	X		X	X	X		X	X		
Intuição	X		X	X		X			X	X	X		

Arranjos	Unísono	Cânones	Melodia Distribuída entre os Naipes	Melodia Acompanhada	Imitações	Pergunta e Resposta	Ostinatos	Sustentação de Notas Longas	Melodia Paralela	Homofonia	Dupla de Naipes (Bicinium)	Cromatismos	Dissonâncias
Lá vai a garça voando	X				X					X	X		
Marcha da Baleia	X				X				X	X		X	X
Música Porque			X			X		X		X			X
Noite Feliz				X			X	X					
Pato Pateta	X		X								X	X	
Sonho de um Carnaval	X							X	X	X			X
Tocando em Frente	X	X	X	X	X		X	X		X	X		X
Tricana D'Aldeia	X			X			X			X			
Você pensa que cachaça é água							X						X

Tabela 1 – Os arranjos e seus elementos

As tessituras são todas confortáveis para seus respectivos naipes, não possuem notas em registro de extremo agudo e grave. A maioria dos arranjos está em português (músicas brasileiras, uma canção portuguesa e uma versão em português de uma peça japonesa), sendo exceção o arranjo “Imagine” que está no idioma inglês e o “Canto do Cacique” presente no arranjo “Certas Canções do Milton Nascimento e uma Canção de Cacique”, que é indígena. Samuel justifica o uso de tessituras confortáveis e a preferência pelo português:

Ao fazer um arranjo, a minha intenção é criar uma peça adaptada às condições vocais específicas de um determinado coro, sem exigir mais do que aquilo que ele possa fazer espontaneamente, sem que ele seja obrigado a enfrentar textos estrangeiros, problemas de estilo, ou tessituras que antes nunca precisou alcançar. É partindo sempre de uma linha melódica com a qual o coro se identifique. (KERR, 2006, p. 130).

Samuel diversifica o uso de texturas na maior parte dos arranjos, enriquecendo-os por meio de contrastes. De acordo com Souza (2003), a alternância de texturas contribui para o aprendizado do coro, e é uma forma de estabelecer a forma do arranjo:

A escolha de texturas diversificadas na elaboração de um arranjo, bem como outros tipos de variações (rítmicas, melódicas ou harmônicas, por exemplo), conferem ao arranjo maior grau de interesse, propiciando uma motivação a mais para o aprendizado do cantor. Além disso, a escolha de determinadas texturas e variações está diretamente ligado ao estabelecimento da forma da música [...] Além do estabelecimento da forma da música apresentar-se como necessário na elaboração do arranjo, sua compreensão por parte do cantor que o executará também se mostra necessária. Uma aprendizagem fundamental no processo de musicalização é compreender que uma arte construída sobre sons que não podem ser vistos ou tateados não se forma por esta razão em alguma coisa amorfa. Na medida em que o cantor consegue compreender e assimilar a forma de determinada música, poderá executar com maior consciência as nuances musicais propostas pela determinação das partes que a compõem. (SOUZA, 2003, p. 87).

Quanto à harmonia, faço uso das palavras de Kerr: “A harmonia deve surgir a partir da condução melódica” (Samuel Kerr em entrevista a SOUZA, 2003, p. 184); “[...] eu nunca pensei na harmonia, eu nunca fui atrás do acorde, eu sempre fiz a condução melódica criar o acorde [...]” (Samuel Kerr em entrevista a DAROZ, 2003, v.2, p. 30). Partindo do contraponto, por um lado a harmonia, às vezes, fica ambígua e por outro, as linhas ficam bem construídas para a voz.

A partir desses quatro itens (tessitura, texto, variação de texturas e harmonia) vejo que os arranjos de Samuel se constituem em um material acessível para coros iniciantes.

### 3.3. Os elementos encontrados nos arranjos e sua relação com o desenvolvimento musical

Para a realização do estudo dos arranjos, busquei o significado de *desenvolvimento musical*.

Beatriz Ilari em seu livro “Música na infância e na adolescência: um livro para pais, professores e aficionados” (2013) mostra que o desenvolvimento musical do sujeito ocorre de forma complexa e multifacetada:

Por um lado, podemos pensar no desenvolvimento musical como as mudanças que ocorrem no fazer musical de bebês, crianças e adolescentes, de maneira mais ou menos espontânea, isto é, pela exposição cotidiana aos sons e à música da cultura da qual fazem parte. Por outro, podemos pensar em desenvolvimento musical como as mudanças que ocorrem no fazer musical em virtude da educação musical formal que as crianças recebem por meio de aulas de música em escolas e conservatórios. Também podemos pensar em **desenvolvimento musical** tendo por base **o aprimoramento de habilidades em atividades específicas da área da música como cantar, tocar ou compor uma questão da estética de um gênero ou cultura em particular**. O que há de comum entre todas essas definições é a ideia de **transformações que ocorrem no fazer musical no decorrer do tempo [...] desenvolvimento musical é entendido aqui como um processo biopsicossocial**. (ILARI, 2013, p. 25, 26 e 27, grifo meu).

Como Ilari aponta, desenvolvimento musical significa transformações que ocorrem no fazer musical do indivíduo ao longo do tempo e está relacionado com experiência musicais no ambiente social, familiar e escolar.

Portanto, o desenvolvimento e aprimoramento de habilidades como cantar afinado, cantar em polifonia, cantar dissonâncias, escutar polifonia, sustentar notas longas, trabalhar expressividade são formas de desenvolvimento musical pois proporcionam transformações no indivíduo no decorrer do fazer musical que é a prática coral. Acredito que essas habilidades podem ser aprimoradas por meio dos arranjos corais de Samuel Kerr, abastecendo o coralista de recursos musicais para enfrentar outros contextos. Assim,

Quando este tipo de realização se efetiva, ela extrapola o caráter de mero domínio mecânico de determinada técnica, pois chega a este domínio em termos conscientes, e proporciona a incorporação. Desta forma, o aprendizado passa a ter significado, “na medida em que faz

do próprio esforço de progresso o objeto da reflexão” por parte daquele que aprende. (SOUZA, 2003, p. 97).

### 3.3.1. O uníssono: início de um trabalho coral

Cantar em uníssono é um momento de força para o coral. É quando todos estão transmitindo a mesma “mensagem”; é o instante em que todas as vozes, ou parte delas, se tornam unas. “O uníssono é a maior resultante de um coro” (Alice Parker apud KERR, 1989, p. 6). O uníssono ocorre quando duas ou mais vozes cantam juntas a mesma melodia (ou nota) em alturas iguais ou em 8ª no caso de homens e mulheres.

O trabalho coral frente a grupos iniciantes pode ter seu início com uma canção sendo cantada em uníssono, que já apresenta suas dificuldades como Costa (2009, p. 79) afirma:

Ensinar o cantor novato a entoar na mesma frequência que seus colegas, a respirar na hora devida e a acertar todas as entradas pode ser muito extenuante, embora pareça ser o básico para se cantar em grupo. Muitas vezes será até mais simples trabalhar a duas vozes em contracanto, quando uma voz serve de suporte para a realização da outra.

Cantar em uníssono, portanto, é um dos primeiros desafios para o coralista iniciante, pois exige um processo intenso de escuta por parte dele e do grupo para que os timbres se fundam e forme um som mais homogêneo, além de ser um momento para entender: entrada, respirar junto com o grupo e falar o texto com dicção. No livro “Técnica Vocal para Coros” Helena Coelho aponta a importância da unidade no trabalho coral:

Todos os tópicos apresentados até aqui são relevantes e adequados às vocalizes para coros; no entanto, o mais importante ainda não foi mencionado: a unidade. Quando se prepara vocalmente um grupo coral, não basta apenas que cada cantor tenha uma voz parelha e bem colocada. Um coral é mais que um conjunto de solistas. É necessário que cada coralista cante com tal integração com os demais que resultado sonoro seja apenas um, com unidade de conjunto. Cada naipe tem suas características próprias, e a sonoridade do coral é o resultado da integração e do equilíbrio entre essas características. (COELHO, 2005, p. 69)

Figueiredo (2006) aborda essa questão em seu texto “Reflexões sobre aspectos da Prática Coral”, lembrando que, mesmo a um coro que canta uma peça com mais de uma voz, o trabalho em uníssono é sempre presente:

Cantar em coro é sempre cantar em uníssono. Parece estranho dizer isso, quando a maior parte das obras feitas por coros é a duas, três e mais vozes. Não podemos perder de vista, porém, que cada cantor - soprano, contralto, etc.- canta em uníssono com seus colegas de naipe. Assim sendo, a busca de um perfeito uníssono é um passo importante em qualquer etapa de um ensaio, um ideal. Falar em uníssono significa enfatizar, antes de tudo, a afinação perfeita, que deve passar, necessariamente, pela emissão igual das vogais, essenciais na formação do som de um cantor. Significa, também, a emissão das articulações das notas no momento absolutamente preciso, o que toca, também, na questão da emissão das sílabas que estão sendo cantadas, com o cuidado especial com as consoantes, elemento articulador por excelência. Significa, finalmente, a fusão ideal dos timbres dos diversos cantores envolvidos, passo muito difícil, não só tecnicamente, mas também pela necessidade do cantor saber dosar entre o dar mais de si e o ceder. (FIGUEIREDO, 2006, p. 8).

Teixeira (2013) em sua análise do acervo de Samuel, observou que o uníssono é um procedimento recorrente nos arranjos de Kerr, sendo normalmente utilizado para enfatizar um determinado trecho do texto da música. Dos arranjos estudados, 13 apresentaram momentos de uníssono, sendo que em alguns haviam trechos grandes (frases) e em outros pequenos (início ou trechos curtos de uma melodia).

Trechos grandes podem ser observados no arranjo “Eu e o Rio”, em que Samuel escreve pedais e coloca uma frase da melodia para ser cantada pelos naipes de tenor e baixo, ambos em uníssono:

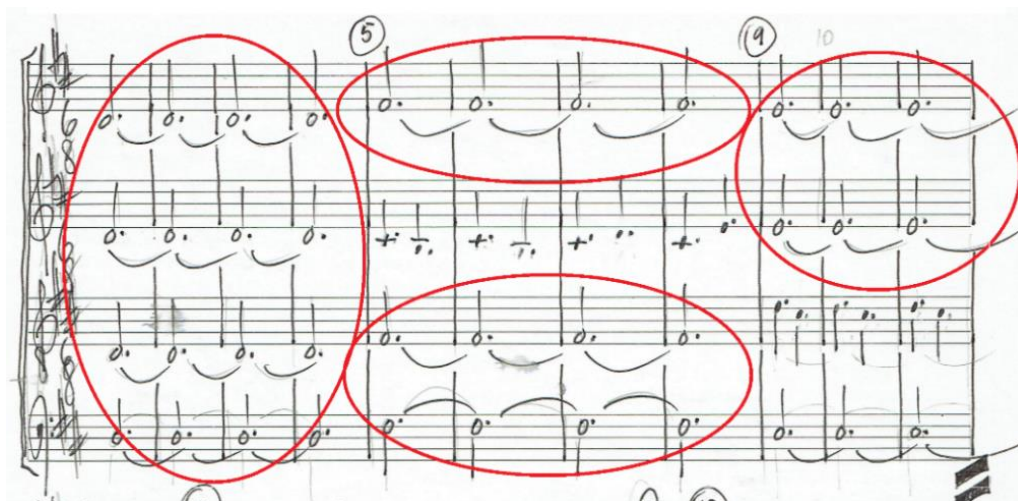


Figura 1- Uníssono em pedal de "Eu e o Rio"

Figura 2- Uníssonos de tenores e baixos em "Eu e o Rio"

Em "Canto do Povo de um Lugar" os naipes de baixos e tenores cantam a o arranjo todo em uníssonos:

Figura 3- Uníssonos de tenores e baixos em "Canto do Povo de um Lugar"

Quando o uníssonos surge em um fragmento curto, pode acontecer da sonoridade ficar heterogênea e não soar um uníssonos. Um regente precisa estar atento para esses trechos. No arranjo "Tricana D'Aldeia" isso pode ser exemplificado:

*Andante* só sopranos na 1ª estrofe

1. TRICA-NA D'AL-DEIA QUE FA-ZES A-  
 2. TEU ROSTO ME ENCANTA LINDA TRI-CA-  
 3. QUE FAZES SO-ZINHA N'ESTA SE-RRA-

2. TEU ROSTO ME ENCANTA LINDA TRI-CA-  
 3. QUE FAZES SO-ZINHA N'ESTA SE-RRA-

2. TEU ROSTO ME ENCANTA LINDA TRI-CA-  
 3. QUE FAZES SO-ZINHA N'ESTA SE-RRA-

Figura 4 - Unísono de soprano e contralto em "Tricana D'Aldeia"

Sendo assim, o unísono pode ser um ponto de partida para o coral onde poderão ser trabalhados: “a consciência da afinação, o uso de vários timbres, a variação de volumes, a expressividade do discurso musical” (KERR, 2006, p. 132), trabalho da dicção para inteligibilidade do texto e da unificação sonora (“timbragem” do coro) que confluem para o desenvolvimento musical do coro.

### 3.3.2. Cânones: uma apresentação ao universo polifônico

O cânone é um processo imitativo em que uma linha melódica é repetida em defasagem temporal por uma ou mais vozes: uma melodia começa a ser cantada e logo é seguida pela entrada de uma ou mais vozes cantando a mesma melodia até o seu fim. O cânone costuma ser de fácil realização sendo uma possibilidade de introduzir o coralista para o universo polifônico como relata Souza (2003, p. 73):

Na prática coral, os cânones costumam ser um dos primeiros procedimentos polifônicos utilizados, por possibilitarem o contato com esse tipo de textura (polifônica), porém ainda com certo grau de simplicidade. A busca por formas mais simples para o trabalho inicial com grupos corais é uma necessidade, lembrando sempre da função educativa e musical que o canto coral desempenha. Escrever arranjos simples, que possam ser eficientes pedagogicamente não exclui a possibilidade de se conseguirem resultados musicais criativos e de qualidade.

Segundo Souza (2003), Samuel Kerr gosta de utilizar procedimentos de cânones em seus arranjos e acredita que isso ocorra devido a sua preocupação com a formação de seus coros:

A utilização destes procedimentos (cânones e ostinatos) em seus arranjos extrapola o simples gosto pessoal, pois parte da consciência de Kerr sobre a função educativa que um regente de coro desempenha. O ostinato e o cânone exercem um importante papel na introdução dos cantores sem experiência no universo harmônico e polifônico, sendo, ao mesmo tempo, altamente informativos para o cantor, pois ambos lhes proporcionam referências múltiplas e são de fácil realização. (SOUZA, 2003, p. 76).

O cânone é “fácil” na medida em que as vozes cantam a mesma melodia, porém isso pode fazer com que o coralista se atrapalhe e acabe cantando o trecho em que outro naipe está executando. Portanto é necessário ter a escuta atenta ao que se está cantando e também ao que a outra voz está realizando, além da atenção para com as entradas do cânone. Dessa forma, o cânone se torna um excelente exercício para a escuta do coralista e “considerado um avanço na aquisição de habilidades pela estimulação da audição simultânea (polifônica) e independência vocal” (DAROZ, 2003a, p. 168).

Em “Canto do Povo de um Lugar” o cânone se mostra entre os naipes de soprano, tenores e baixos (que estão cantando a mesma linha):

Handwritten musical score for "Canto do Povo de um Lugar". The score shows a canon between soprano and bass. The top staff is for soprano and the bottom staff is for basses and tenors. Both staves show the same melodic line: "QUANDO A NOITE HÁ LUA MANSÁ E A GENTE DANÇA VENERANDA NOITE". The lyrics are written below the notes. Two red ovals are drawn around the staves to highlight the canon.

Figura 5 – Cânone entre soprano e baixo em “Canto do Povo de um Lugar”

No arranjo “Hamachidori – Pássaro da Praia” há o cânone entre soprano e baixo:

sop.  
Noi-te de lu-ar a-zul I-lu-mi-na o mar  
E' de la' que e-le vem sem-pre e per-gun-tar

cont.  
Noi-te de lu-ar I-lu-mi-na o mar  
E' de la' que vem sem-pre e per-gun-tar

ten. bai.  
Noi-te de lu-ar a-zul I-lu-mi-na o mar  
E' de la' que e-le vem sem-pre e per-gun-tar

Figura 6 - Cânone em "Hamachidori - Pássaro da Praia"

Em "Certas Canções do Milton Nascimento e uma Canção de Cacique" também há um cânone a duas vozes, porém Samuel deixa a critério do regente em qual naipe colocar as linhas pois esse arranjo pode ser tanto para coro misto quanto para coro de vozes iguais:

CERTAS CANÇÕES QUE OU-ÇO CABE-TA BENTRO DE P. NI-M QUE PERGUNTAR CA-RE-CE  
FIZ CERTAS CANÇÕES QUE OU-ÇO CABE-TA BENTRO DE O. NI-M

UH - UH UH - UH  
CANTO DO CACIQUE  
TA MAN TAMAN RI RUE HÊ TA - MAN TAMAN RI RUE HÊ É É CHUÊ Ê Ê CHUÊ Ê

Figura 7 - Cânone em "Certas Canções do Milton Nascimento e uma Canção de Cacique"

### 3.3.3. Melodia principal distribuída entre os naipes e melodia acompanhada: uma mudança na intenção das palavras

Os contraltos da Associação Coral Cantum Nobile em 1979, fizeram uma greve, exigindo 60% de melodia, “... *Chega de tum tum tum!* ” Frase de um estudante dos tempos do Coral do Centro Acadêmico Oswaldo Cruz: “...*Fui classificado como baixo... no momento em que constatei que os baixos só faziam acompanhamento, fui embora do coral e nunca mais voltei*”. (KERR, 2006, p. 126, grifo do original).

No repertório tradicional europeu (madrigais renascentistas, coros sacros, coros de ópera), é comum encontrar a melodia principal no soprano. As falas do contralto e do baixo presentes no relato de Kerr mostram que cantar a melodia principal (que no caso é de uma canção conhecida do grupo) é algo importante e possui significado para os cantores do grupo. Dessa forma, ao compor um arranjo Samuel estuda a canção observando potencialidades de distribuí-la, levando em consideração tessituras confortáveis e regiões de brilho dos naipes: “Outro aspecto importante é a análise da tessitura da canção e escolher a distribuição da melodia pelas vozes a partir disso. Daí preencho os “espaços vazios” utilizando elementos da própria melodia” (Samuel Kerr em entrevista a Souza, 2003, p. 180).

A partir da canção o arranjo se constrói, sendo sua melodia a principal da peça merecendo destaque na performance do arranjo. Quando distribuída, o coro pode aprender a perceber onde ela se encontra no transcorrer do arranjo, assim como saber criar contrastes de dinâmica quando o naipe não está com a melodia principal e mudança na intenção das palavras; dessa maneira o cantor desenvolve uma escuta mais dinâmica e ativa, além de trabalhar a expressividade por meio da intenção de falar o texto.

Segundo Teixeira (2013), a melodia distribuída entre os naipes é um processo recorrente nos arranjos de Samuel. Da lista estudada ocorreu em 10 arranjos. Em “Música Porque”, a melodia é dividida entre contralto e soprano, depois com contralto e baixo:

Handwritten musical score for "Música Porque". The score is written on three staves. The top staff is for soprano and the middle for alto. Red circles highlight specific melodic phrases. The lyrics are: "POR A - MOR E POR ESPORTE POR A - CA -", "EU FA - ÇO MÚSICA PAM PA RÁ RA", and "MÚSI - CA PAM PA RA RA". The word "MÚSICA" is written below the bottom staff.

Figura 8 - Melodia distribuída entre soprano e contralto em "Música Porque"

Handwritten musical score for "Música Porque - 2". The score is written on three staves. The top staff is for alto and the middle for bass. Red circles highlight specific melodic phrases. The lyrics are: "MÚSICA PAM PA RA RA", "MÚSICA PAM PA RA RA", "EU FAÇO", "PRA PENSAR E PRA COMER PRA DANÇAR E PRA CHOVER". A circled number "15" is above the first staff. The title "MÚSICA PORQUE - 2" is written above the second staff.

Figura 9 - Melodia distribuída entre contralto e baixo em "Música Porque"

Também pode ser observado no arranjo "Imagine", a melodia começa com os tenores passando para soprano, e próximo do fim do arranjo aparece no baixo:



De acordo com Teixeira (2013), a estrutura de melodia acompanhada também é outro processo recorrente nos arranjos de Kerr. Trata-se de dois planos sonoros: o da melodia principal e o do acompanhamento. A realização de cada plano possui um caráter, que cria contrastes de dinâmica, destacando da melodia principal. Quanto a isso, Samuel faz as seguintes considerações para o acompanhamento: “E também que todas as outras vozes que não estão cantando a melodia principal, tenham o mesmo interesse melódico” (Samuel Kerr em entrevista a SOUZA, 2003, p. 184).

Quando você está acompanhando a melodia, o texto de quem está acompanhando precisa ter um sentido, então a condução dos fonemas do acompanhamento é uma coisa que eu me preocupo, você não está simplesmente dando apoio à voz porque é melodia, mas com aquele fonema você está construindo uma característica timbrística no naipe ou você está criando um interesse rico, porque você está usando aquele texto. (Samuel Kerr em entrevista a DAROZ, 2003, v.2a, p. 30).

Portanto o acompanhamento possui a sua importância e interesse dentro do arranjo, desenvolvendo a escuta e a expressividade. Um exemplo desse tipo de textura se encontra no arranjo “Canto do Povo de Um Lugar” onde contralto acompanha sopranos e também em “Eu e o Rio” quando soprano é acompanhada por pedais dos demais naipes:

The image shows a handwritten musical score for the piece "Canto do Povo de um Lugar". It consists of two staves. The top staff is labeled "SOPRANOS" and the bottom staff is labeled "CONTRALTOS". The lyrics are written below the notes: "FINDA A TARDE TERRA CORA E A GENTE CHORA PORQUE FINDA A TARDE". The tempo marking "mm" is written at the end of the piece. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Figura 12 - Melodia acompanhada em "Canto do Povo de um Lugar"

Figura 13 - Melodia acompanhada em "Eu e o Rio"

### 3.3.4. Imitações e pergunta e resposta: direcionalidade

Tanto as imitações quanto o processo de pergunta e resposta entre os naipes aparecem com frequência nos arranjos de Kerr como relata Teixeira (2013) em sua pesquisa.

As imitações são constituídas de elementos da própria melodia e utilizadas para preencher os espaços vazios. Pode ser encontradas nos arranjos "Lá vai a Garça Voando" e "Marcha da Baleia":

Figura 14 - Imitações em "Lá vai a Garça Voando"

Handwritten musical score for "Marcha da Baleia". The score consists of four staves. The lyrics are: "FOSSE SA-IR PRA TA-MANHO E VALI-ENHA UM CUE-FOINTE SP...". The main lyrics are: "A SOBREVIVÊNCIA TE DESTACA DOS DE-MAIS BALEIA CA-". The lyrics "BALEIA" and "CA-" are circled in red on each staff, indicating imitations.

Figura 15 - Imitações em "Marcha da Baleia"

No arranjo "Música Porque" podemos ver um exemplo de pergunta e resposta:

Handwritten musical score for "Música Porque". The score consists of two staves. The lyrics are: "POR A-MOR E POR ESPORTE POR A-CA-". The lyrics "EU FA-ÇO MÚSICA PAM PARA RA" and "MÚSICA PAM PARA RA" are circled in red, indicating a question and answer structure.

Figura 16 - Pergunta e Resposta em "Música Porque"

Tanto a imitação quanto o modelo de pergunta e resposta, proporcionam um direcionamento da escuta que se movimenta em direção a um ponto melódico ou harmônico da peça a partir da entrada sucessiva das vozes.

### 3.3.5. Melodias paralelas, homofonia e duplas de naipes: não se deixar influenciar pela voz do outro

Embora Violeta H. de Gainza (1963) afirme que o canto em terças faz parte de nossa tradição hispânica e pode ser produtivo na iniciação do canto a mais de uma voz, a realidade parece ser um pouquinho diferente, no caso de crianças que não possuem nenhuma experiência “coral”; a tendência é que, na execução de terças paralelas, todas passem a cantar a voz mais aguda, que é a voz perceptivelmente mais audível, e o resultado acaba soando “uníssono”. Deixemos esse tipo de canção para quando elas já tiverem desenvolvido, ao menos em parte, essa habilidade de entoar uma linha ouvindo outra similar, com o mesmo desenho melódico, sem deixar-se influenciar por ela. (SCHIMITI, 2003, p. 38).

Essa confusão que pode ocorrer em um coro infantil cantando em terças paralelas descrita por Schimiti (2003), também pode acontecer em um coro amador inexperiente, tornando necessário criar independência nos cantores para que eles não sejam influenciados pela voz que está cantando em paralelo.

As melodias em paralelo ocorrem entre os naipes de soprano e contralto nos arranjos “A Turma do Funil” (em terças) e “Intuição” (em sextas):

The image shows a handwritten musical score for the song "A Turma do Funil". It features four staves, with the top two staves representing the soprano and alto parts. The lyrics are written below the staves. A red oval highlights a section of the music where the soprano and alto parts are in parallel thirds. The lyrics in this section are: "COM MEL D'INTEIRO NINGUÉM TEM NADA COM ISSO ENQUANTO HOUVER GARRAFA".

Figura 17 - Melodia em terças paralelas entre soprano e contralto em "A Turma do Funil"

The image shows a handwritten musical score for the song "Intuição". It features four staves, with the top two staves representing the soprano and alto parts. The lyrics are written below the staves. A red oval highlights a section of the music where the soprano and alto parts are in parallel sixths. The lyrics in this section are: "tá uma canção q' a guen - te essa paulada e a gen - te bate o pé no chão".

Figura 18 - Melodia sextas paralelas entre soprano e contralto em "Intuição"

Também é uma forma de criar independência cantar em homofonia, pela sua estrutura em blocos. É uma maneira de fazer o coro cantar, articular, respirar, cortar tudo junto e perceber a diferença entre a altura entre as vozes (seja perceber um intervalo, ou um acorde, ou quando só uma voz muda de nota e as outras permanecem). A “dupla de naipes”, o bicinium<sup>11</sup> ou as bicinia (pl.) também possui o mesmo princípio, porém com o foco em duplas. Então para quem está cantando a atenção é para o seu par (o tipo de movimento das vozes – se é paralelo, se move e outra voz fica parada). O arranjo “Música Porque” possui um trecho homofônico:

The image shows a handwritten musical score for the song "Música Porque". It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. The score is annotated with red circles highlighting specific sections where the voices move together in a homophonic manner. The lyrics are: "PAM PARAM PARAM PRA VENDER PELA CI-DÁ-DE EU FAÇO MÚSI-CA PORQUE NÃO MÚ-SI-CA PAM PARA-RA' EU FAÇO MÚSI-CA PORQUE NÃO MÚSI-CA EU FAÇO MÚSI-CA PORQUE NÃO PORQUE SIM MÚSI-CA MÚSI-CA MÚSI-CA PORQUE SIM MÚSI-CA MÚSI-CA MÚSI-CA PORQUE SIM MÚSI-CA MÚSI-CA MÚSI-CA EU FAÇO".

Figura 19 - Homofonia em "Música Porque"

Como exemplo de “duplas de naipes” podemos ver em “Lá vai a garça Voando” soprano- tenor e contralto-baixo:

<sup>11</sup> *Bicinium* ou *Bicinia* (pl.) é uma forma de construção composicional em duplas, que remonta à Idade Média, nos cantos gregorianos.

Figura 20 - Bicinia em "Lá Vai a Garça Voando"

### 3.3.6. Ostinato e sustentação de notas longas: manutenção da afinação

Segundo o dicionário *Grove*, o ostinato é uma repetição de um padrão musical, (sucessão de alturas, melodia, ritmo e harmonia) por muitas vezes sucessivas. "A presença de ostinatos melo-rítmicos como opção de linha melódica, bem como a escolha de canções com melodias independentes, pode facilitar o trabalho de iniciação dos cantores a duas ou mais vozes simultâneas" (SCHIMITI, 2003, p. 38). Souza (2003), assim como Schimiti, também pensa que o ostinato exerce uma função importante na introdução dos coralistas para a experiência harmônica e polifônica, e acredita que Samuel Kerr, utilizando esse procedimento em seus arranjos, possui a consciência do papel educativo que exerce diante de um coro.

Ao mesmo tempo que são de fácil realização, os ostinatos podem se tornar um problema quando caem na "mesmice". Se a repetição ficar monótona para o cantor, isso pode levar à queda da afinação, pois ela está relacionada diretamente com a atenção e a percepção do cantor. Segundo Sobreira (2002), a afinação muda conforme a cultura e a época:

Para compreender, portanto, o significado de uma boa afinação, deve-se verificar o contexto no qual esta é avaliada. Afinar é estar de acordo com um determinado sistema, seja ele qual for. A capacidade de afinação de uma pessoa, seja vocal ou instrumentalmente, é diretamente proporcional à sua integração ao sistema em questão e à sua habilidade em reproduzir sonoramente as relações intervalares propostas em tal sistema [...]. Afinar implica não apenas na reprodução correta das alturas das notas isoladas, mas também na compreensão da estrutura musical em que essas alturas se encontram; para afinar uma nota, a pessoa deve ser capaz de perceber sua função dentro do contexto musical, embora, em geral, tal procedimento seja feito de maneira inconsciente. (SOBREIRA, 2002, p. 63).

Portanto, entendo afinação como a capacidade de produzir uma altura equivalente a outra de acordo com o modelo proposto, que no caso, é o sistema de temperamento igual<sup>12</sup>, modelo padrão da música de influência europeia, como a música popular brasileira (SOBREIRA, 2002, p. 63).

Samuel Kerr na entrevista do trabalho de Daroz (2003, v.2a, p. 30) fala que os ostinatos devem ser cantados com prazer: “Mesmo quando crio *ostinatos* e depois eu vim a entender que o cantor odeia cantar *ostinatos*, mas mesmo assim os ostinatos são um pedaço de música que o cantor deve cantar gostoso [...]” (grifo do original). Os fonemas utilizados em ostinatos, assim como em outras formas de acompanhamento, são pensados com cuidado como afirma Kerr:

[...] a condução dos fonemas do acompanhamento é uma coisa que eu me preocupo, você não está simplesmente dando apoio à voz porque é melodia, mas com aquele fonema você está construindo uma característica timbrística no naipe ou você está criando um interesse rico, porque você está usando aquele texto. (Samuel Kerr em entrevista a DAROZ, 2003, v.2a, p. 30).

Além do recurso tímbrico, quando se canta em ostinato, a relação entre as vozes muda conforme o transcorrer da música, produzindo dissonâncias, e outras harmonias, que podem se tornar um exercício de escuta para o cantor.

No arranjo “Canto do Povo de um Lugar” podemos ver um exemplo de ostinato no contralto, e em “Noite Feliz” na voz do contralto e do baixo:

---

<sup>12</sup> Temperamento Igual é um sistema de afinação em que a oitava é dividida em 12 semitons iguais. “A uniformidade dos semitons significa que todos os outros intervalos são temperados, em relação com suas razões de frequência.” (GROVE, 1994, p. 939). Também é conhecido como sistema temperado sendo utilizado como padrão da música ocidental da atualidade.

Handwritten musical score for "Canto do Povo de um Lugar". The score is written for Soprano and Contralto. The Contralto part features a long, sustained note (ostinato) circled in red. The lyrics are: "FIMDA A TARDE TERRA CORA E A GENTE CORA PORQUE FIMDA A TARDE".

Figura 21 - Ostinato de contralto em "Canto do Povo de um Lugar"

Handwritten musical score for "Noite Feliz". The score includes lyrics in Portuguese and several instances of long, sustained notes (ostinatos) circled in red. The lyrics include: "NOITE FELIZ NOITE FELIZ O SENHOR DEUS NO AR DEUS DE AMOR VENHA CANTAR POREMHO NOS AOS PASTORES OS DOM DOM DIM DIM DIM DIM DIM DIM DIM DIM DIM DIM LALALA LA LALALA LA LALALA LA LALALA LA TURURURU CERU EN BELEN AN-JOS DO CERU EIS NA NA PA JE-SUS NOSSO BEM A NUNCIANDO CHEGA-PA-DE DEUS DORMEM PAZ O JESUS DE JE-SUS SACIA-MOR DOM DOM DIM DIM DIM DIM DIM DIM DIM DIM DIM DIM TURURURU TURURURU TURURURU LALALA".

Figura 22 - Ostinatos de contralto e baixo em "Noite Feliz"

Cantar notas longas também exige da afinação do coralista. A respiração é fundamental para o canto:

Cantar não é apenas falar em alturas determinadas com o prolongamento da duração das vogais. Além disso, as exigências respiratórias do canto superam as da fala. Aspectos como afinação, qualidade sonora, extensão vocal, legato, ataque do som, velocidade e dinâmica dependem, de alguma forma, da eficiência respiratória. Cantores corais precisam receber o treinamento adequado para desenvolverem uma técnica de respiração que lhes propicie bom fôlego, o vibrato estável, a melhor afinação, a execução refinada do legato e a capacidade de cantar homogênea e equilibradamente em variados níveis de dinâmica. (FERNANDES, 2009, p. 205).

Cantar uma nota longa exige um maior controle do ar, e pode acontecer de o cantor não cantar na sua duração completa por falta de ar. Também pode cair na “mesmice” como no caso do ostinato; então é importante lembrar o cantor que uma nota longa não é um movimento “parado”, pois a função da nota muda em relação às outras vozes, assim como pode haver variação na dinâmica da nota, ser expressiva dentro da frase.

Em “Eu e o Rio” Samuel usa notas longas na forma de pedal em todas as vozes:

The image shows a handwritten musical score for the song "Eu e o Rio". It consists of four staves, likely representing different vocal parts. The notes are long and held, characteristic of a pedal point. Several of these long notes are circled in red. There are circled numbers 5, 9, and 10 above the staves, possibly indicating measure numbers or specific notes. The notation includes various note heads, stems, and beams, with some notes having a '+' sign next to them.

Figura 23 - Notas longas (pedais) em "Eu e o Rio"

Em Imagine também podemos observar em todas as vozes:

The image shows a handwritten musical score for the song "Imagine". It consists of four staves with lyrics written below. The lyrics are: "It's easy if you try — b.e. above us only", "no heaven no hell be- low", "uh! if you try no hell below us Ah!", and "- gine no heaven no hell be- lous". Several long notes are circled in red, indicating the use of long notes in all voices. The notation includes various note heads, stems, and beams, with some notes having a '+' sign next to them.

Figura 24 - Notas longas em todos os naipes em "Imagine"

### 3.3.7. Cromatismo e dissonâncias: dificuldades no repertório

O cromatismo aparece em três dos arranjos da lista. Na introdução de “Canções e momentos” em todas as vozes e depois na linha do baixo; em “Pato Pateta” no naipe dos baixos; e no arranjo “Marcha da Baleia” em todas as vozes:

The image shows a handwritten musical score for the piece "Canções e Momentos". It consists of two systems of staves. The first system shows the introduction with chromatic lines in the vocal parts, circled in red. The second system shows the lyrics: "HA' CANÇÕES E HA' MO-MEN-TOS" and "EU NÃO SEI COMO EXPLI-CAR EM QUE A VOZ VEM DA RA-IZ". The chromaticism in the bass line is also circled in red.

Figura 25 - Cromatismos em "Canções e Momentos"

The image shows a handwritten musical score for the piece "Pato Pateta". It features a single system of staves. The lyrics include "BRAVA TI-JE-LA" and "TANTAS FEZ O MOCO QUE FOI PRA PA-NE-LA". The chromaticism in the bass line is circled in red.

Figura 26 - Cromatismo no baixo em "Pato Pateta"

Figura 27 - Cromatismos em "Marcha da Baleia"

Cantar um cromatismo é sempre um desafio. Exige uma acuidade auditiva para afinar os semitons da linha e isso faz com que seja um exercício de percepção auditiva e de afinação.

Outro elemento que está presente nos arranjos de Kerr e que também trabalha com a afinação e a acuidade auditiva são as dissonâncias. De acordo com o Grove, a dissonância é um som instável que precisa ser resolvido em uma consonância.

Às vezes, a dissonância é chamada de ruído; e para os ouvidos tímidos até pode ser isso. Porém, consonância e dissonância são termos relativos e subjetivos. Uma dissonância para uma época, geração e/ou indivíduo pode ser uma consonância para outra época, geração e/ou indivíduo. A dissonância mais antiga na história da música foi a Terça Maior (dó-mi). A última consonância na história da música foi a Terça Maior (dó-mi). (SCHAFER, 2011, p. 57).

De fato, as relações de dissonância e consonância têm mudado no transcorrer da história como afirmou Schafer (2011). Levando-se em conta que os arranjos de Samuel são tonais, considere dissonância os intervalos harmônicos: 2ª menor e maior, 4ª Justa (em alguns casos), 7ª menor e maior, e seus respectivos intervalos compostos.

À primeira vista, falar de dissonância pode parecer vago, pois toda música tonal possui dissonância e consonância, momentos de tensão e relaxamento. Porém estudando os arranjos, notei que elas são muito bem conduzidas por Samuel a ponto da dificuldade de se cantar uma dissonância se transforme em algo acessível, como ele mesmo relata:

[...] eu estou dizendo que nem sempre acertei com a quebra da voz, mas talvez eu tenha compensado isso pelo respeito à voz, porque no arranjo todas as vozes têm um interesse melódico e que eu nunca pensei na harmonia, eu nunca fui atrás do acorde, eu sempre fiz a condução melódica criar o acorde, então quando a dissonância é difícil, ela não fica difícil porque a condução da voz está fácil (Samuel Kerr em entrevista a DAROZ, 2003, v.2a, p. 30).

Acredito que a condução das dissonâncias de Samuel faz com que o coralista vá se habituando a sonoridade delas e assim ganhando proficiência para cantar outros casos de dissonância.

Um desses casos está presente no arranjo “Canto do Povo de um Lugar”, primeiro entre contralto e soprano, depois com todas as vozes:

The image shows a handwritten musical score for three parts: Sopranos, Contraltos, and Baixos e Tenores. The lyrics are: "FIMDA A TARDE TERRA CORA E A GENTE CPORA PBOCE FIMDA A TARDE" and "QUANDO A NOITE HA LUA MANSA E A GENTE JANCA VENERANDA NOITE". Red circles highlight specific dissonances in the vocal lines. The score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings like 'mm'.

Figura 28 - Dissonâncias em "Canto do Povo de um Lugar"

E em vários momentos do arranjo “Você pensa que Cachaça é Água”:

The image shows a handwritten musical score for the song "Você Pensa que Cachaça é Água". The score is written on four staves. The lyrics are written below the notes. Several notes and phrases are circled in red, indicating dissonances. The lyrics include: "A - GUA VEM DO Ri DEI- RÃO CA - CHA CA", "VOCÊ PENSA QUE CA - CHA CA É A - GUA CA - CHA NÃO É A - GUA NÃO", "A - GUA VEM DO Ri - DEI-", "VEM DO A LAM - BA QUE A - GUA NÃO CA -", "CA - CHA CA VEM DO A - LAM - BA QUE É AGUA VEM DO", "RÃO E A CA - CHA - CA MESMO DO A -".

Figura 29 - Dissonâncias em "Você Pensa que Cachaça é Água"

### 3.3.8. "Prateleiras" e elementos de música informal

Um elemento interessante que apareceu nos arranjos "Canto do Povo de um Lugar", "Certas Canções de Milton Nascimento e uma Canção de Cacique" e "Noite Feliz" se caracteriza como "prateleiras":

A utilização de cânones, ou de outros tipos de imitação entre as vozes, como também de ostinatos melódicos que surgem a partir da melodia principal, os quais ele muitas vezes sobrepõe – e que denomina de "prateleiras" – estão entre os procedimentos preferidos na elaboração de arranjos por Samuel Kerr, conforme seu próprio depoimento, sendo possível encontrá-los em muitos de seus trabalhos. (SOUZA, 2003, p. "76).

Portanto "prateleira" é uma estrutura sonora que se caracteriza pela sobreposição de melodias (cânones ou não) e/ou ostinatos. Muitas vezes a ordem de aparecimento dos materiais (melodias e ostinatos) e a articulação entre elas pode ser organizada de diversas formas, à escolha do regente-intérprete.

Um exemplo de prateleira é o arranjo "Certas Canções de Milton Nascimento e uma Canção de Cacique", formado por três materiais sobrepostos:

melodia da música certas canções de Milton Nascimento, melodia do canto do cacique e por um ostinato que surge a partir dessas duas canções.

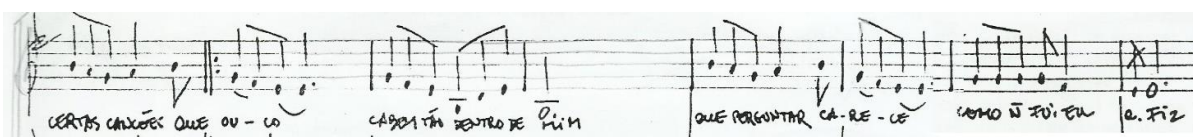


Figura 30- Melodia da Música Certas Canções de Milton Nascimento

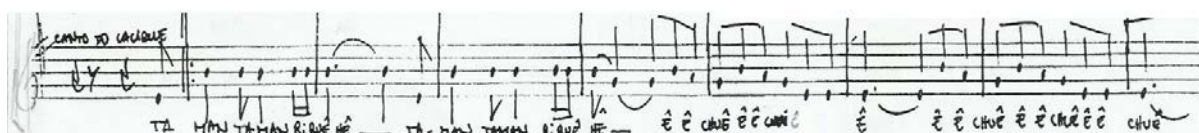


Figura 31 - Canto do cacique



Figura 32 - Ostinato

Figura 33- "Prateleira" em "Certas Canções de Milton Nascimento e uma Canção de Cacique"

Esse tipo de estrutura permite que o intérprete tenha liberdade em reorganizar a ordem de aparecimento do material e a redistribuição das linhas entre os naipes. A sobreposição de linhas torna a harmonia ambígua; as dissonâncias aparecem em meio à relação entre ostinatos e melodias, criando sonoridades próprias a cada arranjo, uma vez que em sua maioria as dissonâncias não são resolvidas da forma tradicional, sua constante presença

dilui a expectativa de sua resolução tonal – daí uma sensação de suspensão, de fluidez.

Ainda em “Certas Canções de Milton Nascimento e uma Canção de Cacique”, Samuel dá instruções para o intérprete e nelas ele sugere a inclusão de “sons da mata”:

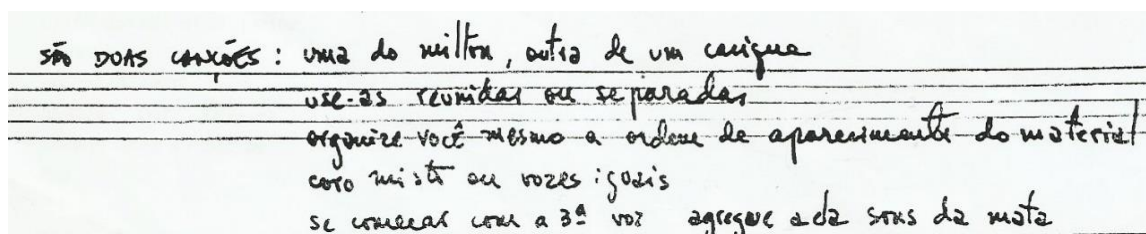


Figura 34- Instruções de Samuel no arranjo “Certas Canções de Milton Nascimento e uma Canção de Cacique ”

A proposta de incluir “sons da mata” faz parte da proposta de Samuel em reconstruir a paisagem sonora<sup>13</sup> a que a música se remete. Dessa forma, “A reconstrução da paisagem sonora original da música colabora no entendimento da mensagem que o arranjo pretende transmitir, pois o contextualiza, inserindo o cantor e o público penetrar no universo existente naquela canção” (Ibidem, p.80), é também um modo de preservar a memória daquele universo.

Liberdade ao intérprete, “prateleiras”, reconstrução de paisagem sonora, harmonia ambígua e tratamento particular das dissonâncias são procedimentos que se alinham com a práticas musicais inovadoras no século XX. Isso mostra que Kerr é um maestro e arranjador antenado com os movimentos de sua época - como ele próprio afirma em entrevista a Daroz (2003, v.2a), quando fala da utilização de paisagem sonora em seus arranjos:

Eu falava muito em universo sonoro, o que ele (Murray Schafer) trata como paisagem sonora. Mas isso não quer dizer que eu me antecipei ao Schafer. Eu sempre digo uma coisa para os alunos: Você sempre deve estar com a antena ligada. Então quem está com a antena ligada pega, é o momento (p.15).

<sup>13</sup> Paisagem sonora - do original, em inglês, *soundscape*, termo criado pelo compositor e educador Murray Schafer para se referir ao ambiente acústico (sons que compõem determinado espaço). Schafer trabalha com a percepção e recriação de sons de ambientes, como de: indústrias, florestas, praias e escolas, sensibilizando o ouvido de seus alunos.

Esses processos de música informal<sup>14</sup> não ocorrem apenas nos arranjos com estruturas de “prateleiras”. Nos arranjos “Benke”, “Pirex/Claridão” aparecem elementos de liberdade ao intérprete por meio de sugestões de Samuel:

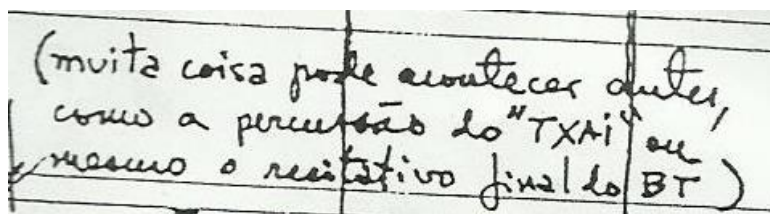


Figura 35 – Liberdade ao intérprete em "Benke"

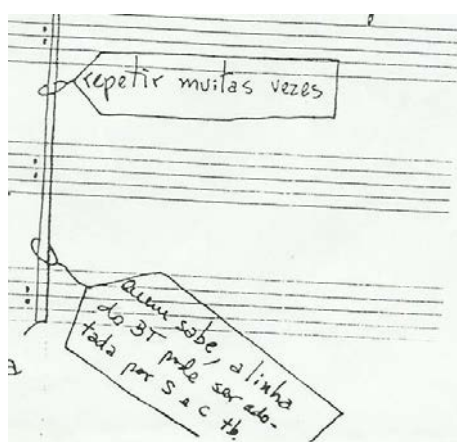


Figura 36- Sugestões de Kerr em "Benke"

QUE TUA ~~FRONTE~~ ESTRE-LA - DA  
FRONTE

REPARA A LUZ E A CANÇÃO

E NOS AJUDE A ENCONTRAR

O RUMO DA CLARI- DÃO

QUE PODE FUNCIONAR  
COMO UM CANTOR A  
4 VOZES, TAMBÉM.

maio de 2004

Figura 37 - Sugestões de Kerr em "Pirex/ Claridão"

<sup>14</sup> Música informal é um termo utilizado por Moura (2011) que busca categorizar práticas musicais do século XX: explorações notacionais, aleatoriedades, indeterminâncias, improvisações, estruturações abertas, exploração timbrística, incorporação de elementos extra-musicais etc.

E também grafias de música informal, que nos arranjos “Eu e o Rio” e “Imagine” sugerem repetição e diminuição gradual da intensidade das vozes para finalização da música, e a mesma ideia é transmitida de forma diferente no arranjo “Sonhos de um Carnaval” por meio de uma linha pontilhada e instruções de Kerr:

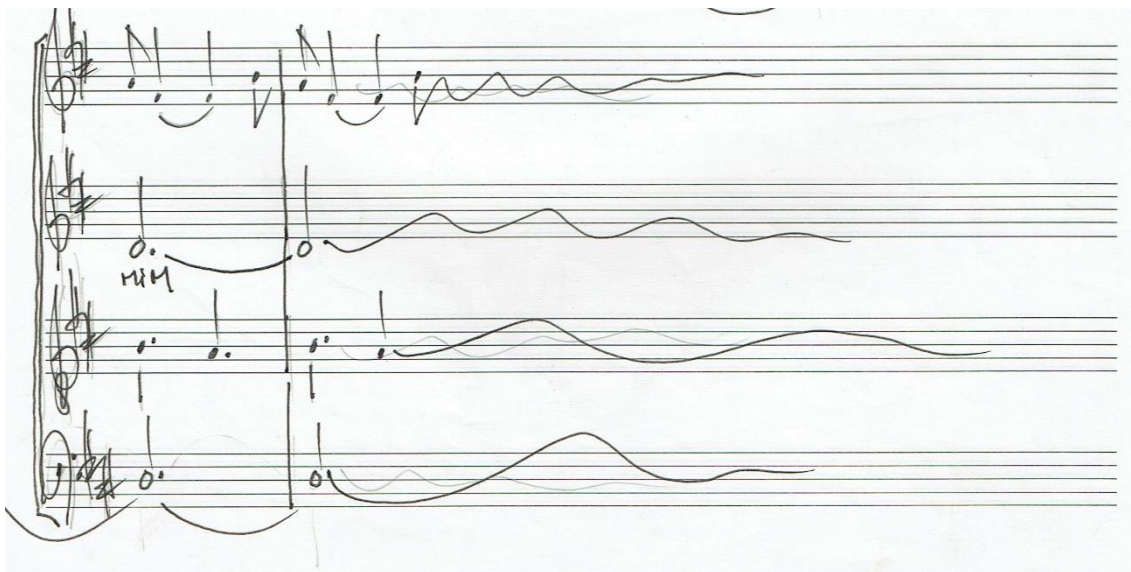


Figura 38 - Grafia em "Eu e Rio"

The image shows four staves of handwritten musical notation. The top staff has notes with the word 'mer' written below. The second staff has notes with 'drea' and 'mer' written below. The third staff has notes with 'I'm a drea' and 'mer' written below. The fourth staff has notes with 'I'm a drea-mer' written below. Wavy lines are drawn across the staves, indicating a gradual decrease in intensity or a specific dynamic effect. The notation is informal and sketchy.

Figura 39 - Grafia em "Imagine"

+ + que gente longe vi-va na lembrança + + que gente triste passa entrar  
 + + que gente longe vi-va na lembrança + + que gente triste passa entrar  
 Ah ————— lembrança Ah

na dança + + que gente grande saiba ser cri-ança  
 na dança, + + que gente grande saiba ser cri-ança  
 na dança Ah ————— cri-ança!

na 2ª vez  
 fica no quadro  
 pontilhado  
 repetitivo  
 em  
 diminuendo

Figura 40 - Grafia em "Sonho de um Carnaval"

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como parte do processo dessa pesquisa busquei contextualizar com: definições de arranjo; uma breve história dos arranjos corais no Brasil; o pensamento de Samuel Kerr a respeito da prática coral; e as relações do canto coral com a educação musical.

Das definições de arranjo, constatei que arranjo é uma peça que envolve processos de composição e criação que partem de um material preexistente, sendo diferenciado de transcrição e adaptação. No universo da música popular brasileira, o arranjo é de extrema importância, pois devido à dificuldade em se encontrar o “original” de uma obra (material preexistente) um arranjo é, muitas vezes, o único meio de se acessar as ideias de um compositor, tornando-se fundamental e até inerente para o processo de produção da música popular brasileira.

Na história de arranjos corais no Brasil, pude averiguar a importância de Samuel Kerr junto a Damiano Cozzella e Marcos Leite na produção de um novo repertório coral: arranjos corais de música popular brasileira, que surgiram a partir da necessidade de buscar por um repertório com o qual o coro se identificasse.

Estudando Samuel Kerr com profundidade, pude reunir as principais características de seu trabalho: respeito incondicional pelas pessoas, aceitando-as como elas são, assim aproveitando o que há de melhor nelas; coral acessível a todos; reconhecimento e aproveitamento do saber existente em cada coralista; “cantar gostoso” (busca pelo prazer de cantar do grupo); o uso do lúdico nos ensaios (criação de exercícios e resolução de problemas da música de forma criativa); a busca pela memória das comunidades, fornecendo um repertório que o coro se identifica; e a criação de arranjos corais para adequar às especificidades de cada coro. Já nessas características encontro uma postura de educador, na medida em que Kerr cria um diálogo com o coro ao valorizar os saberes de seus coralistas, desconstruindo assim a ideia do regente “sabe tudo”.

Com essa pesquisa pretendi investigar a utilização de arranjos corais de Samuel Kerr como estratégia/ferramenta para o desenvolvimento musical de grupos corais iniciantes. Por meio do estudo de um conjunto de arranjos selecionados, identifiquei e organizei uma série de elementos musicais que

acredito poderem desenvolver musicalmente um grupo iniciante: uníssonos, cânones, melodia principal distribuída entre os naipes, melodia acompanhada, pergunta e resposta, imitações, melodias paralelas, homofonia, dupla de naipe (*bicinium*), ostinato, sustentação de notas longas, cromatismo e tratamento particular das dissonâncias.

Os uníssonos trabalham com a unidade sonora do coro e com a afinação; os cânones desenvolvem a percepção da escuta do cantor que se abre para a polifonia; a melodia distribuída entre os naipes e a melodia acompanhada trabalham com planos sonoros, contrastes e a percepção da melodia principal; pergunta e resposta e imitações proporcionam um direcionamento da escuta que se movimenta em direção a um ponto melódico ou harmônico da peça a partir da entrada sucessiva das vozes; melodias paralelas, homofonia e duplas de naipes (*bicinia*) focam na independência do cantor, para que não se deixe influenciar pelas outras vozes; ostinato, sustentação de notas longas, cromatismos e dissonâncias trabalham com a afinação.

Todos esses elementos estão ligados ao desenvolvimento da escuta do cantor. A forma como indivíduo escuta a si mesmo e ao grupo interfere em seu desenvolvimento musical, na aquisição de habilidades musicais (cantar em polifonia, afinar, obter unidade sonora e independência nas vozes). Dessa maneira o desenvolvimento do grupo estaria ligado à capacidade de se escutarem de uma maneira “parecida”.

Acredito que se o regente souber aproveitar os elementos musicais presentes nos arranjos de Samuel Kerr, poderá levar o cantor à compreensão musical, tanto do ponto de vista técnico quanto empírico, proporcionando uma realização musical mais consistente e consciente. A assimilação desses elementos poderá auxiliar para a independência do coralista possibilitando que enfrente outros contextos de igual dificuldade ou ainda mais complexos.

Portanto, as vivências musicais proporcionadas por esse grupo de arranjos, por meio dos elementos acima apresentados, contribuem para o desenvolvimento musical de grupos iniciantes; sua apropriação possibilita maior consciência e domínio do fazer musical como um todo.

## REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro**. 2001. 126 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <[http://meloteca.com/teses/paulo-aragao\\_pixinguinha-e-a-genese-do-arranjo.pdf](http://meloteca.com/teses/paulo-aragao_pixinguinha-e-a-genese-do-arranjo.pdf)> Acesso em: 26/03/2017.

BOYD, Malcolm. **Arrangement**. In: SADIE, Stanley (Ed.) The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. New York: Groves Dictionaries Inc. 2001. vol. 2. p.65-70.

CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de. **Criação e Arranjo: modelos de repertório para o canto coral no Brasil**. 2010. 278 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música, ECA, USP, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-04112010-144243/pt-br.php>> Acesso em: 21/02/2016.

CARVALHO, Rogério. Da Composição ao arranjo vocal: o papel do arranjador na música popular brasileira. In: Simpósio de Pesquisa em Música (SIMPEMUS5), 5, 2008, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2008. p. 10-13. Disponível em: <<https://docs.ufpr.br/~simpemus/anais/AnaisSIMPEMUS5.pdf>> Acesso em: 21/02/2016.

CARVALHO, Rogério; NOGUEIRA, Marcos. Villa-Lobos e o surgimento de uma nova estética no arranjo coral brasileiro. In: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), Salvador, 2008. **Anais...** Salvador, 2008, p. 260 - 270. Disponível em <[http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2008/comunicas/COM441%20-%20Carvalho%20et%20al.pdf](http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM441%20-%20Carvalho%20et%20al.pdf)> Acesso em: 21/02/2016.

CARVALHO, Rogério. A Textura no Arranjo Vocal de Música Popular Brasileira. In: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), Natal, 2013. **Anais...** Natal, 2013. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2174>> Acesso em: 24/09/2016.

COELHO, Helena de Souza Nunes Wöhl. **Técnica vocal para coros**. 7. ed. São Leopoldo, RS: Sinodal, 2005. (Estudos Musicais; 2).

COELHO, Dalton Santos. **Arranjo vocal popular: dicas por seus arranjadores**. 2004. 26 f. Monografia – Curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música, Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/daltoncoelho.pdf>> Acesso em: 26/03/2017.

COSTA, Patricia Soares Santos. **Coro Juvenil**: por uma abordagem diferenciada. 2009. 117 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/dissertacoes/patricia-costa>> Acesso em: 26/03/2017.

DAROZ, Irandi Fernando. **Coral da UNESP**: canto nos recantos do Estado de São Paulo. 2003. 173f, v. 1; 245f, v.2a; 465f, v.2b. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2003.

FERNANDES, Eduardo Gonçalves. **O arranjo vocal de Música Popular em São Paulo e Buenos Aires**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM (FFLCH / USP), São Paulo, 2003.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto et al. Reflexões sobre aspectos da prática coral. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). **Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p. 6-49. Disponível em <<http://www.sisbin.ufop.br/novoportal/arquivos/livros/1.pdf> > Acesso em: 21/02/2016.

FIGUEIREDO, Sérgio. O processo de aprovação da Lei 11.769/2008 e a obrigatoriedade da música na Educação Básica. In: XV ENDIPE – Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino – Convergências e tensões no campo da formação e do trabalho docente. Belo Horizonte, 2010. **Anais...** Belo Horizonte, 2010. Painel. Disponível em : <<http://www.musicaeducacao.ufc.br/Para%20o%20site/Revistas%20e%20peri%C3%B3dicos/Educa%C3%A7%C3%A3o%20Musical/FIGUEIREDO%20-%20Leis%20musica%20na%20escola.pdf> > acesso em: 31/07/2017.

GOLDEMBERG, Ricardo. Educação Musical: A experiência do Canto Orfeônico no Brasil. **Revista Pro-Posições**, vol. 6 nº3, 1995, p. 103-109. Disponível em: <[https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/18\\_artigo\\_godembergr.pdf](https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/18_artigo_godembergr.pdf) > Acesso em: 17/08/2017.

GROVE. **Dicionário de música**: edição concisa. Editado por: Stanley Sadie, Alison Lathan. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ILARI, Beatriz. **Música na infância e na adolescência: um livro para pais, professores e aficionados**. Curitiba: Ibpex, 2009 – (Série Educação Musical).

KERR, Samuel; BREIM, Ricardo. **Monitores Corais**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

KERR, Samuel. Carta Canto Coral. In FIGUEIREDO, Carlos Alberto...[et al]; organização Eduardo Lakschevitz. **Ensaio**: olhares sobre a música coral brasileira. 2ª edição. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p. 118-143. Disponível em <<http://www.sisbin.ufop.br/novoportal/arquivos/livros/1.pdf>> Acesso em: 21/02/2016.

KERR, Samuel Moraes. **História da atividade musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo**: uma fisionomia possível. 2000. 148 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2000. Disponível em: <[http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95118/kerr\\_sm\\_me\\_ia.pdf?sequence=1](http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95118/kerr_sm_me_ia.pdf?sequence=1)> Acesso em: 26/03/2017.

KERR, Samuel Moraes. **A Turma do Funil**, arranjo, 1996, n.p.

\_\_\_\_\_. **Benke**, 2002, arranjo, n.p.

\_\_\_\_\_. **Canções e Momentos**, arranjo, 2002, n.p.

\_\_\_\_\_. **Canto do Povo de um Lugar**, arranjo, n.p.

\_\_\_\_\_. **Certas Canções do Milton Nascimento e uma Canção de Cacique**, arranjo, n.p.

\_\_\_\_\_. **Pirex / Claridão**, arranjo, 2000, arranjo, n.p.

\_\_\_\_\_. **Eu e o Rio**, arranjo, 1996, 2ª versão, n.p.

\_\_\_\_\_. **Fon-Fon**, arranjo, 2ª versão, n.p.

\_\_\_\_\_. **Hamachidori - Pássaro da Praia**, arranjo, 2008, n.p.

\_\_\_\_\_. **Imagine**, arranjo, 1997, n.p.

\_\_\_\_\_. **Intuição**, arranjo, 2002, n.p.

\_\_\_\_\_. **Lá vai a Garça Voando**, arranjo, n.p.

\_\_\_\_\_. **Marcha da Baleia**, arranjo, n.p.

\_\_\_\_\_. **Música Porque**, arranjo, 2003, 2ª versão, n.p.

\_\_\_\_\_. **Noite Feliz**, arranjo, 1998, n.p.

\_\_\_\_\_. **Pato Pateta**, arranjo, 1997, n.p.

\_\_\_\_\_. **Sonho de um Carnaval**, arranjo, 2004, n.p.

\_\_\_\_\_. **Tocando em Frente**, arranjo, 2000, n.p.

\_\_\_\_\_. **Tricana D'Aldeia**, arranjo, 2000, n.p.

\_\_\_\_\_. **Você Pensa que Cachaça é Água**, arranjo, 1996, n.p.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular a partir do estudo sobre o “conceito de obra” proposto por Lydia Goehr (1992). In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), São Paulo, 2014. **Anais...** São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/2880/809>> Acesso em: 26/03/2017.

MOURA, Paulo Celso. **Música informal brasileira: estudo analítico e catálogo de obras**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

MÜLLER, Cristiane. **O Cantor Emancipado: coro cênico como transformador do movimento coral no sul do Brasil**. 2013. 236 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2013. Disponível em: <<http://www.tede.udesc.br/handle/handle/1534>> Acesso em: 21/02/2016.

OLIVEIRA, Sérgio Alberto de. **Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil**. 1999. 163. f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 1999. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000210758>> Acesso em: 26/03/2017.

PEREIRA, André Protasio. Arranjo Coral: definições e poiesis. In: XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), Rio de Janeiro, 2005. **Anais...** Rio de Janeiro, 2005, p. 67-74. Disponível em: <<http://livrozilla.com/doc/1272903/arranjo-coral--defini%C3%A7%C3%B5es-e-poiesis-andr%C3%A9>> Acesso em: 21/02/2016.

SCHIMITI, Lucy M. Regendo um coro infantil: reflexões, diretrizes e atividades. **Revista Canto Coral**, Ano II, nº 1. Londrina: UEL, 2003, p. 32 - 40. Disponível em: <[http://www.uel.br/pos/musica/pages/arquivos/Regendo um coro infantil.pdf](http://www.uel.br/pos/musica/pages/arquivos/Regendo%20um%20coro%20infantil.pdf)> Acesso em: 18/08/2017.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. 2ª edição. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SOARES, Lineu Formighieri. **A escrita coral para a Música Popular Brasileira na visão de Marcos Leite**. 2013. 141 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000905176>> Acesso em: 26/03/2017.

SOBOLL, Renate Stephanes. **Arranjos de Música Regional do Sertão Caipira e sua Inserção Repertório de Coros Amadores**. 2007. 124. f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Artes Cênicas, UFG. Goiânia, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2723>> Acesso em: 21/02/2016.

SOBREIRA, Sílvia. Afinação e desafinação: parâmetros para a avaliação vocal. **Revista Augustus**, v. 7, nº 4, jan. -jun., Rio de Janeiro, 2002, p. 58-72. Disponível em: <[http://apl.unisuam.edu.br/augustus/pdf/ed14/rev\\_augustus\\_ed\\_14\\_08.pdf](http://apl.unisuam.edu.br/augustus/pdf/ed14/rev_augustus_ed_14_08.pdf)> Acesso em: 12/08/2017.

SOUZA, Sandra Mendes Sampaio de. **O Arranjo coral de Música Popular Brasileira e sua utilização como elemento de educação musical**. 2003. 216 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2003.

SOUZA, Carla Delgado de. O Brasil em Pauta: Heitor Villa-Lobos e o Canto Orfeônico. **Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar**, v.4, n.1, jan.- jun., 2012, p.67-85. Disponível em: <[http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2015/05/vol4no1\\_04.DELGADOSOUZA.pdf](http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2015/05/vol4no1_04.DELGADOSOUZA.pdf)> Acesso em: 17/08/2017.

TEIXEIRA, Paulo Frederico de A. **Samuel Kerr: um recorte analítico para performance de seus arranjos**. 2013. 179. f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música, ECA, USP, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-31012014-152704/pt-br.php>> Acesso em: 21/02/2016.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARROYO, Margarete. Educação Musical na Contemporaneidade. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. Goiânia, 2001. **Anais...** Goiânia: UFG, 2001, p. 18-29. Disponível em: <<https://mestrado.emac.ufg.br/n/31464-sempem-anais-on-line>> Acesso em: 17/08/2017.

BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical.** 2ª ed. São Paulo: Editora Peirópolis, 2011.

CLEMENTE, Louise. **Estratégias didáticas no canto coral:** estudo multicaso em três corais universitários da região do Vale do Itajaí. 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <<http://www.tede.udesc.br/bitstream/handle/1542/1/115843.pdf>> Acesso em: 26/03/2017.

FERNANDES, Ângelo José. **O regente coral e a construção da sonoridade coral:** uma metodologia de preparo vocal para coros. 2009. 475f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2009. Disponível em: < <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284707>> Acesso em: 12/08/2017.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação.** 2ª edição. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **Educação musical, uma investigação em quatro movimentos:** prelúdio, coral, fuga e final. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 1991.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Educação musical: o canto coral como processo de aprendizagem e desenvolvimento de múltiplas competências. In: XIV Encontro anual da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Belo Horizonte, 2005. **Anais...** Belo Horizonte: ABEM/UFMG, 2005, p.1-6.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Música e políticas socioculturais: a contribuição do canto coral para a inclusão social. **Opus**, Goiânia, v. 15, n.1, p. 91- 109, jun. 2009. Disponível em < <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/264>> Acesso em 26/08/2017.

IGAYARA, Susana Cecília. Discutindo o Repertório Coral. In: XVI Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical e Congresso Regional da International Society for Music Education, Campo Grande, 2007. Educação Musical na América Latina: concepções, funções e ações. **Anais...** Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2007.

JUNKER, David. O movimento do canto coral no Brasil: breve perspectiva administrativa e histórica. In: XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Salvador, 1999. Anais – 500 anos de música no Brasil. Salvador: ANPPOM, 1999. pp. 1-8.

MOURA, Paulo Celso. **Vozes Paulistanas**: as práticas do Canto Coral em São Paulo e suas relações com políticas públicas para cultura. 2012. 189. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2012. Disponível em: <[http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95172/moura\\_pc\\_dr\\_ia.pdf?sequence=1](http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95172/moura_pc_dr_ia.pdf?sequence=1)> Acesso em: 26/03/2017.

PEREIRA, André Protasio. Arranjo Coral: definições e poiesis. In: XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), Rio de Janeiro, 2005. **Anais...** Rio de Janeiro, 2005, p. 67-74. Disponível em: <<http://livrozilla.com/doc/1272903/arranjo-coral--defini%C3%A7%C3%B5es-e-poiesis-andr%C3%A9>> Acesso em: 21/02/2016.

SILVA, Dion Calebe Diniz. Afinação e desafinação vocal. In: II Congresso Internacional da Faculdade EST, São Leopoldo, 2014. **Anais...** São Leopoldo: EST, v. 2, 2014. p.1611-1616. Disponível em: <<http://anais.est.edu.br/index.php/congresso/article/viewFile/481/296>> Acesso em: 18/08/2017.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Tradução de Alda de Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

## ANEXO A – PARTITURAS DOS ARRANJOS

ALCAZ 1996 . A TURMA DO FUNIL *mirabeau Pinheiro*  
 Carnaval de 1956 *Milton de Oliveira arr. S. Kerr*  
*Urgel de Castro*

CHE-GOU A TURMA DO FU-NIL TODO MUNDO BE - BE

CHE-GOU A TURMA DO FU-NIL TODO MUNDO BEBE MAS NINGUEM DORME NO

CHE-GOU A TURMA DO FU-NIL AH!

CHE-GOU A TURMA DO FU-NIL TODO MUNDO BEBE MAS NINGUEM DORME NO

HA HA HA HA MAS NINGUEM DORME NO PUNTO NOS E QUE BEBEMOS E E -

PUNTO HA HA HA HA MAS NINGUEM DORME NO PUNTO NOS E QUE BEBEMOS E E -

HA HA HA HA HA HA HA DORME NO PUNTO NOS E QUE BEBEMOS E E -

PUNTO HA HA HA HA HA HA HA HA NOS E QUE BEBEMOS E E -

LES Q. FICAM TONTOS CHEGOU! CHE TONTOS EU BEBO SEM COMPRO-

LES Q. FICAM TONTOS CHEGOU! CHE TONTOS EU BEBO SEM COMPRO-

LES Q. FICAM TONTOS CHEGOU! CHE TONTOS EU BEBO SEM COMPRO-

LES Q. FICAM TONTOS CHEGOU! CHE TONTOS EU BEBO SEM COMPRO-

TURMA DO FUNIL (2)

- MISSO COM MEL D'INFERNO NINGUÉM TEM NADA COM ISSO EN-

- MISSO COM MEL D'INFERNO NINGUÉM TEM NADA COM I - SSO ENQUANTO HOOVER GARAFIA

- MISSO COM MEL D'INFERNO NINGUÉM TEM NADA COM I - SSO EN-

- MISSO NINGUÉM TEM NADA COM I - SSO ENQUANTO HOOVER GARAFIA

QUANTO HOOVER BARRIL PRESENTE ESTA A TURMA DO FUNIL CEGOU! - CEE-

PRESENTE ESTA A TURMA DO FUNIL CEGOU - CEE-

QUANTO HOOVER BARRIL PRESENTE ESTA A TURMA DO FUNIL CEGOU! - CEE-

PRESENTE ESTA A TURMA DO FUNIL CEGOU! - CEE-

Empty musical staves for accompaniment or additional parts.

# BENKE

Milton Nascimento e Mádéo Borges  
arr. S. Kerr em 2002 para o conjunto  
de Congas do Sinclobo no Paineiras

5

Benke  
é o nome de um curumim  
do povo Kampa

(muita coisa pode acontecer antes,  
como a percussão do "TXAI" ou  
mesmo o resitativo final do BT)

o tempo todo GDCC

é um curumim BEN- KE  
BEN- KE é um cu-ru-mim BEN- KE é um cu-ru-  
é um curu-mim BEN- KE é um curumim  
BEN- KE é um cu-ru-mim BEN-  
BEN- KE  
GOU NA HO-RA  
KE é um cu-ru-mim.  
U- HA ES-TRE - LA BEN NO-VA  
FOR- CA QUE VOM E RE-NO-VA  
PO- VO KAM PA É SEU PO-VO É SEU  
PO-VO BEIJA FOR DE AMOR ME  
U- HA ESTRE LA BEN NO-VA  
FOR- CA QUE VOM E RE-NO-VA  
BEN- KE

BEIJA FLOR ME CHAMO  
O-LHA  
LU-A BRANCA CHE-  
BEIJA-MAR ME DÊ PROVA  
NA LU-MI-NAR - RIA DA MA-TA  
PO- VO KAM PA É SEU PO-VO É SEU  
PO-VO BEIJA FOR DE AMOR ME



CANÇÕES E MOMENTOS

Milton Nascimento e Fernando Brant  
arr. S. Kerr 2002 para Multilua/Jazz em Círculo/Milenium

b.e.

b.e.

b.e.

b.e.

HA' CANÇÕES E HA' MO-MEN-TOS EU NÃO SEI COMO EXPLI-CAR  
EM QUE A VOZ VEM DA RA-IZ

E HA' MO-MEN-TOS CO-MO EX-PLI-CAR  
VEM DA RA-IZ

E HA' MO-MEN-TOS EU NÃO SEI COMO EXPLI-CAR  
EM QUE A VOZ VEM DA RA-IZ

E HA' MO-MEN-TOS CO-MO EX-PLI-CAR  
VEM DA RA-IZ

E' UM INSTRU-MENTO QUE EU NÃO POSSO CON-TRO-LAR  
SE' QUANDO TRISTE OU SE' QUANDO SOU FE-LIZ

EM QUE A VOZ É UM INSTRU-MENTO QUE EU NÃO POSSO CON-TRO-LAR  
EU NÃO SEI SE' QUANDO TRISTE OU SE' QUANDO SOU FE-LIZ

EM QUE A VOZ É UM INSTRU-MENTO QUE EU NÃO POSSO CON-TRO-LAR  
EU NÃO SEI SE' QUANDO TRISTE OU SE' QUANDO SOU FE-LIZ

EM QUE A VOZ É UM INSTRU-MENTO QUE EU NÃO POSSO CON-TRO-LAR  
EU NÃO SEI SE' QUANDO TRISTE OU SE' QUANDO SOU FE-LIZ

CANÇÕES E MOMENTOS - 2

Handwritten musical score for the first system, featuring four staves with lyrics in Portuguese. The lyrics are: "ELA VAI AO INFI-NI-TO ELA AMA-ARRA TODOS NÓS EU SÓ SEI QUE HA' MOMEN-TO QUE SE CA-SA COM CAN-ÇÃO".

Handwritten musical score for the second system, featuring four staves with lyrics: "E É UM SÓ SENTI-MENTO NA PLA-TEIA E NA VOZ DE FAZER TAL CASA-MENTO VI-VE A MINHA PROFI-".

Handwritten musical score for the third system, featuring two staves with lyrics: "SSÃO LA LAIA LAIA LA LA LAIA LAIA".

Handwritten musical score for the fourth system, featuring two staves with lyrics: "LA LAIA LAUÊ RA LA LAUÊ RA LA LA IA' LA LAIA LAUÊ LA-IA'".

"CANTO DO POVO DE UM LUGAR"

Caetano Veloso

contraltos

TODO DI- A O SOL LEVANTA E A GENTE CANTA O SOL DE TODO DI- A

mm

sopranos

FINDA A TARDE TERRA CORA E A GENTE CORA PORQUE FINDA A TARDE

mm

CONTRALTOS

QUANDO A NOITE HA LUA MANSA E A GENTE DANCA VENERANDA NOITE

mm

baixos e tenores

QUANDO A NOITE HA LUA MANSA E A GENTE DANCA VENERANDA NOITE

mm

QUANDO A NOITE HA LUA MANSA E A GENTE DANCA VENERANDA NOITE

mm

(mm)

mm

mm

CERTAS CANÇÕES DO MILTON É UMA LANÇADU DE CACIQUE  
NASCIMENTO arr. S. Kerr

CERTAS CANÇÕES QUE OU- CO CABEM TÁ DENTRO DE Pim QUE PERGUNTAR CA- RE- CE  
FIZ CERTAS CANÇÕES QUE OU- CO CABEM TÁ DENTRO DE O. nim  
UH - UH UH - UH  
COMO DO CACIQUE  
TA MAN TAMAN RI RUE HE TA - MAN TAMAN RI RUE HE É É CHUÉ É É CHUÉ  
COMO Ñ FUI EU a. FIZ CERTAS CANÇÕES QUE COMO Ñ FUI EU QUE FIZ COMO Ñ FUI EU repetir até somar  
QUE PERGUNTAR CA- RE- CE COMO Ñ FUI EU QUE COMO Ñ FUI EU a. FIZ repetir até s  
É É CHUÉ É É CHUÉ É É CHUÉ É É CHUÉ TA É É CHUÉ É É CHUÉ É É CHUÉ repetir até somar

SÃO DOAS CANÇÕES : UMA DO MILTON, OUTRA DE UM CACIQUE

USE-AS REUNIDAS OU SEPARADAS

ORGANIZE VOCÊ MESMO A ORDEM DE APARECIMENTO DO MATERIAL

COMO MISTA OU VOZES IGUAIS

SE COMEÇAR COM A 2ª VOZ AGREGUE A 2ª SONS DA MISTA

arranjo de S. Klein "EU E O RIO" revisado em 1996 ainda sem saber o nome do compositor

Handwritten musical score for the song "EU E O RIO". The score is written on four systems of staves, each system containing a vocal line and a piano accompaniment line. The music is in 2/4 time and features a simple melody with accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

Lyrics:

ri - o ca - minho que  
 não viste a flor  
 se cur -

anda e vai resun - gando quem sabe uma dor  
 - var teu corpo bei - jar e ficar para traz

AH! QUANTA PEDRA LEVAS - TE  
 TENS A MANI - A DO - EN - TE DE ANDAR SÓ PRA  
 TRÁS PEDRAS DEI -

AH! QUANTA PEDRA LEVAS - TE  
 TENS A MANI - A DO - EN - TE DE ANDAR SÓ PRA  
 OUTRAS PEDRAS DEI -

The score includes measure numbers 5, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, and 21. There are some corrections and markings throughout the score, including a double bar line with a repeat sign at the end of the first system and the second system.

Eu e o Rio - 2 -

23 24 25 26 27

VENS LA DO ALTO DA SERRA O VENTRE DA TERRA ROLANDO SEM  
 RI-O CAMINHO QUE ANDA O MAR TE ES-PE-RA NÃO CORRAS A-

VENS LA DO ALTO DA SERRA O VENTRE DA TERRA ROLANDO SEM  
 RI-O CAMINHO QUE ANDA O MAR TE ES-PE-RA NÃO CORRAS A-

XASTE SEM VI-DA E A-MOR  
 FRENTE NÃO PA-RAS JA-MAIS

XASTE SEM VI-DA E A-MOR  
 FRENTE NÃO PA-RAS JA-MAIS

DÓ  
 SSIM

DÓ  
 SSIM.

EU TAMBEM VENHO DO ALTO O CORPO CANSADO DE DOR E TÃO SÓ  
 EU TAMBEM ES PERO CANSADO DE ALGUEM Q.N

CO-RRER PRA

MIM

# FON-FON

arr skarr / Mottibrás

SUCESSO DE CARMEN MIRANDA E SILVIO CALDES DO LADO DE "CAMISA USTRADA" TEXTO DE AUBERTO RIBEIRO E MUSICA DE JOÃO DE BARRO

\*  
 2/4  
 ESTA BUZINA  
 NÂ TEM BOM SOM  
 Q. FAZ ASSIM  
 ESTA BUZI-NA NÂ TEM BOM SOM EU GOSTO MAIS DA QUE FAZ ASSIM: FONFON  
 MAS NÂ AVAN-ÇES O LADO SINAI PODES PARTIR O DI-FE-  
 MAS NÂ AVAN-ÇES O LADO SINAI O DI-FE-  
 REN-CI-AL  
 Ah!  
 TENS OUBOS VER-DES ME DISSERAM "PODE ENTRAR" A-CE-LE-REI  
 Ah!  
 NÃO É POSSÍ-VEL MAIS PARAR TU TENS MAIS CURVAS QUE O TRAMPOLIM  
 lim  
 NÃO FAZ ASSIM  
 É A TUA DO-ÇA EM PRECI-PI-CIO PARA MIM QUANDO PASSAR  
 QUANDO PASSAMOS  
 LA NO LEBLON  
 FAZER ASSIM  
 NOS LA' NO LEBLON PRA-TURMA VER VOU FAZER ASSIM FONFON

FAN-FAN (2)

MAS EU NÃO ENTRO NUM PÁREO ASSIM EM QUE O DE SARTRE É FEITO SÓ PRA MIM  
MAS EU NÃO ENTRO NUM PÁREO ASSIM E' FEI-TO SÓ PRA MIM

NÃO TERIAS ME - DO QUE EU SOU BOM NA DIREÇÃO NÃO CORRO MUI-TO E ANDO  
NÃO TERIAS ME - DO QUE EU SOU BOM NA DIREÇÃO NÃO CORRO MUI-TO E ANDO

QUERES FAZER ME O TEL FON FON MAS EU NÃO VOU NESSA CON-  
SEMPRE EM MINHA MÃO

# Hamachidori - Pássaro da praia

música: Ryutaro Hiyata  
letra: Michio Koshima  
versão em português e arr. S. Kerr

contraltos

noite de luar I-lu-mi-nao mar  
E' de la' que vem sempre pra per-gun-tar

sop.

noite de luar azul I-lu-mi-nao mar  
E' de la' que e-le vem sempre pra per-gun-tar

cont.

noite de luar I-lu-mi-nao mar  
E' de la' que vem sempre pra per-gun-tar

ten. bai

noite de luar azul I-lu-mi-nao mar  
E' de la' que e-le vem sempre pra per-gun-tar

sop

Ori-lha em pra-ta ao can-tar su-a so-li  
Co-mo a re-ssur-gir do mar su-a inspi-rao

cont

Ori-lha em pra-ta ao can-tar su-a so-li  
Co-mo a re-ssur-gir do mar su-a inspi-rao

ten. bai

mi-nao mar Ori-lha em pra-ta ao can-tar  
per-gun-tar Co-mo a re-ssur-gir do mar

Corte no ultimo tempo e plento

#ABC MUSICAL

Humboldt: Pássaro da praia (2)

Handwritten musical notation for the first system of the piece. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "-dão Tráz nas a-sas a canção Do pro- / -cão Tem a forma da canção tris-te". The middle staff has lyrics: "su - a so - li - dão a so - li - dão Do pro - / su - a ins - pi - ra - ção ins - pi - ra - ção tris - te". The bottom staff has lyrics: "su - a so - li - dão Tráz nas a - sas a can - / su - a ins - pi - ra - ção Tem a for - ma da can -".

Handwritten musical notation for the second system of the piece. It consists of three staves. The top staff has lyrics: "fun - do mar On - de as on - das vão mo - rar / de se ou - vir re - pe - tin - do a - té su - mir". The middle staff has lyrics: "fun - do mar On de as on - das vão / de se ou - vir re - pe - tin - do a - té". The bottom staff has lyrics: "-ção Do pro - fun - do mar On - de as on - das / -ção Tris - te de se ou - vir re - pe - tin - do a -".

Homachidori - Pássaro da praia (3)

Handwritten musical score for 'Homachidori - Pássaro da praia'. The score consists of three staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff has lyrics: 'Jun-to às marés / pe-lo mar a-zul / às ma-rés / a - zul'. The second staff has lyrics: 'on-de as em-das e as marés / re-pe-tin-do até - somir / às ma-rés / a - zul'. The third staff has lyrics: 'vão mo-rar / te' su-mir / Jun-to às marés / pe-lo mar a-zul'. The music is written in a simple, accessible style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Aoi tsukiyono  
Hama beniwā  
Oya o sagashite  
Naburijō

Yoru nakotoino  
Kanashisa au  
Oya o tazunete  
Umi kote

Nami no kumikasa  
Uma rederu  
Nureta tsubisano  
guin no irō

Tsukiyo no kumikasa  
Kireteku  
guin no tsubisano  
homachidori

Centenário da imigração japonesa

versão em português para o  
Painel Fonético de Regência Coral  
na Boa Vista - Rosário  
2008

# IMAGINE John Lennon

arr. S. Kerr  
Alwa 1997

(introdução vocal ou instrumental)

b.c.

I- ma-gine there's

Imagine there's no hea-ven

I- -ma-

This system contains the first four measures of the score. It features a vocal line with lyrics and an instrumental line with rhythmic notation. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The lyrics include '(introdução vocal ou instrumental)', 'b.c.', 'I- ma-gine there's', 'Imagine there's no hea-ven', and 'I- -ma-'.

It's easy if you try —

b.c.

above us only

no heaven

no hell be- -low

uh! if you try no hell below us Ah!

-gine no heaven no hell be- low

This system contains the next four measures. The vocal line continues with lyrics: 'It's easy if you try —', 'b.c.', 'above us only', 'no heaven', 'no hell be- -low', 'uh! if you try no hell below us Ah!'. The instrumental line continues with rhythmic notation. The lyrics '-gine no heaven no hell be- low' are written below the first staff.

sky Imagine all the peo- ple — living for today

us Imagine all the peo- ple — living for today — A-ha —

Imagine all the peo- ple —

us Imagine all the peo- ple —

This system contains the final four measures. The vocal line includes lyrics: 'sky Imagine all the peo- ple — living for today', 'us Imagine all the peo- ple — living for today — A-ha —', 'Imagine all the peo- ple —', and 'us Imagine all the peo- ple —'. The instrumental line continues with rhythmic notation.

Imagine (2)

b.e.

It is not hard to do  
I wonder if you can

I - ma - gine there's no coun - try  
I - ma - gine no po - ssessions

Imagine there's no coun - try  
Imagine no posse - ssions

Oh

hard to do  
it you can

I - ma - gine no coun - try  
pos - ssessions

b.c.

and no reli - gion  
a brotherhood of  
two man

Imagine all the peo -

no - thing  
no - thing to kill or die  
need for greed or hun - ger

Nothing to kill  
no need for greed  
or die  
or hun - ger

Al!

Imagine all the peo -

to for  
kill  
greed  
or  
die  
for  
hun - ger

Imagine all the peo -

- ple

living life in peace  
sharing all the world

You may say I'm a dreamer

- ple

living life in peace  
sharing all the world

A - I'm a dreamer

- ple

living life in peace  
sharing all the world

dreamer I'm a

- ple

living life in peace  
sharing all the world

dreamer [I'm a]

Imagine (3)

Handwritten musical notation for the first system of "Imagine (3)". It consists of four staves. The lyrics are: "drea - mer I hope some day you'll join us -". The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics "drea" and "mer" are written below the notes, with hyphens indicating long notes. The phrase "I hope some day you'll join us -" is written across the second and third measures.

Handwritten musical notation for the second system of "Imagine (3)". It consists of four staves. The lyrics are: "but I'm not the on-ly one drea mer I'm a drea - mer drea - mer drea - mer". The melody continues in the same style. The lyrics "but I'm not the on-ly one" are written below the first two measures. The lyrics "drea mer I'm a drea - mer drea - mer drea - mer" are written below the remaining measures. There are first and second endings marked "1." and "2." above the notes.

Handwritten musical notation for the third system of "Imagine (3)". It consists of four staves. The lyrics are: "And the world will be one Live as one drea - mer I'm a drea - mer". The melody continues. The lyrics "And the world will be one Live as one" are written below the first two measures. The lyrics "drea - mer I'm a drea - mer" are written below the remaining measures. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

# Intuições

Oswaldo Montenegro/ Ulisses Machado  
arr S. Kerr para o Coral Millennium,  
2002  
Jansen Gilag/Motibras

**Sopranos**  
Cante uma canção bonita falando da vi- da em ré ma- ior

**Contraltos**  
Can- ta

**Tenores e Baixos**  
Can- ta

---

Canta uma canção da que- la de ti- b-ro- fia e mundo bem melhor Can-

Can- ta

---

ta uma canção q. a quen- te essa paulada ea gen- te bate o pé no chão

ta uma canção q. a quen- te essa paulada ea gen- te bate o pé no chão

- te u- ma can- ção bate o pé no chão

---

canta uma canção da que- la pu- ta na jane- la e bate o pé no chão sem

canta uma canção da que- la pula na jane- la e bate o pé no chão sem

canta uma canção da que- la pula na jane- la e bate o pé no chão Can-

Introdução - 2

o compromisso estreito de falar perfeito e co-e-rente ou não  
 o compromisso estreito de falar perfeito e co-e-rente ou não  
 - tey-ma canção e co-e-rente ou não

sem o verso esti-li-za - do verso emocionado bate o pé no chão —  
 sem o verso esti-li-za - do verso emocionado bate o pé no chão —  
 sem o verso esti-li-za - do verso emocionado ba-te o pé no chão —

canta o que não si-lenci-a é onde priuci-pi-a a intu-i-ção — e  
 Can- ta Can- ta  
 Can- ta Can- ta

nasce uma canção rimada da voz arrancada ao nosso coração Co-  
 Can- ta Can- ta Can- ta  
 Can- ta! Can- ta! Can

## Intuição - 3

Handwritten musical score for "Intuição - 3". The score is written on three systems, each with three staves (vocal line and two piano accompaniment lines). The lyrics are in Portuguese.

**System 1:**

Vocal line: -mo sem licença o sol rompe a barra da noite sem pedir perdão Ho-

Piano accompaniment (top): -mo sem licença o sol rompe a barra da noite sem pedir perdão Ho-

Piano accompaniment (bottom): te u - ma can - ção sem pedir per - dões

**System 2:**

Vocal line: - je quem não canta ri - a grita a po - e - si - a e bate o pé no chão -

Piano accompaniment (top): - je quem não canta ri - a grita a po - e - si - a e bate o pé no chão -

Piano accompaniment (bottom): je quem não canta ri - a gri - ta a po - e - si - a e bate o pé no chão -

**System 3:**

Vocal line: Canta o que não silenci - a é onde princi - pi - a intu - i - ção

Piano accompaniment (top): Can - ta Can - ta

Piano accompaniment (bottom): Can - ta Can - ta

**System 4:**

Vocal line: nasce uma canção rimada da voz arrancada ao nosso coração Co -

Piano accompaniment (top): Can - ta Can - ta Co -

Piano accompaniment (bottom): Can - ta Can - ta Can -

Intuição .4

Handwritten musical score for a song titled "Intuição .4". The score is written on ten staves, with lyrics in Portuguese. The lyrics are:

-mo sem licença sol rompe a barra da noi - te sem pedir perdão ho -  
 -mo sem licença sol rompe a barra da noi - te sem pedir perdão ho -  
 - te u - ma can - ção sem pedir perdão ho -  
 je quem não cantari - a guitarra poe - si - a e bate o pé no chão  
 je quem não cantaria guitarra poe - si - a e bate o pé no chão e ho -  
 je quem não cantari - a guitarra poesi - a e bate o pé no chão  
 je quem não cantari - a guitarra poe - si - a e bate o pé no chão sem  
 o compromisso estre - to de falar perfeito bate o pé no chão  
 sem o verso arti - lizado o verso emocionado bate o pé no chão  
 Cantamos canção buni - ta falando da vi - ds em ré ma - ior  
 Can - ta Can - ta  
 Can - ta Can - ta

The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings like *mf* and *DF*. There are also performance instructions in parentheses: *contralto*, *contralto*, *soprano*, *baixo e ten*, and *tudo*. The lyrics are written below the notes, with some words underlined or circled.

Intuição - 5

Canta uma canção daque - las de ti-lo-so-fi - a e mundo bem melhor Can -  
 Can - ta Can - ta Can - ta

- ta uma canção que aqüem - te essa paulada e a gen - te bate o pé no chão e ho  
 - ta uma canção que aqüem - te essa paulada e a gen - te ba - te o pé no chão e ho  
 - te uma can - ção bate o pé no chão e ho

- je quem não canta - ri - a gri - ta po - e - si - a e bate o pé no chão  
 - je quem não canta ri - a gri - ta po - e - si - a e bate o pé no chão  
 - je quem não canta ri - a gri - ta a poe - si - a e bate o pé no chão

p p p  
 Gb Ab F

Bb

LA VAI A GARCIA VOANDO

DO ALTO ARAGUAIA,  
COLHIDO POR ORLANDO  
VILLAS BOAS  
arr. S. Kerr

LA VAI A GARCIA VO- ANDO BA- TEN- DO O PA- PO NA A - RE- ia ME  
E LO- GO FEZ UM RE- MAN- SO  
POR ES- TE MUN- DO VEN- TIM

LA VAI A GARCIA VO- ANDO VO- ANDO VO ANDO VO ANDO ME

LA VAI A GARCIA VO- ANDO VO- ANDO VO- ANDO ME

LA VAI A GARCIA VO- ANDO DA- TEN- DO PAPO NA A- REIA A- REIA ME  
E LO- GO FEZ UM RE- MANSO LE MANSO

LE- VA CON- TI GO GARCIA ME TI- RA DE TERRA A LE- IAI AI ME  
" " " " " " D'OU- TRO LA- DO - JA S- CAN- SO AI AI D'OU-  
PRA AL- GUEM QUE GOS- TA DE MI MI AI PRA AI

LE- VA CON- TI GO GARCIA VO- ANDO VO- ANDO VO AN- DO ME  
D'OU- PRA AI

LE- VA CON- TI- GO GARCIA VO- ANDO VO- ANDO ME  
D'OU- PRA AI

LE- VA CON- TI GO GARCIA ME TI- RA DE TER- RA LEIAI AI LEIAI AI  
1. 2. PRA ALGUEM 3. QUE GOSTA DE MI DE MI MI

TIRA DE TE- RRA A - LEI - AAI +  
TRO LA- DO JA AS- CAN- SO AI LA MI AI VO- ANDO  
QUEM QUE GOS- TA DE

TIRA DE TERRA A +. +. +. +. +. +.  
TRO LA- DO JA AS- CAN- SO AI LA MI AI VO ANDO  
QUEM QUE GOSTA DE

TIRA DE TE- RRA A - LEI - AAI +  
TRO LA- DO JA AS- CAN- SO AI LA MI AI VO ANDO VO  
QUEM QUE GOSTA DE

Ai A - LEI - AAI Lt  
AS- CAN- SO AI MI AI VO- ANDO VO  
DE

repetir estas vezes >

# MARÇA DA BALEIA

Pércles Cavalcanti  
arr. S. Kerr

Handwritten musical score for "MARÇA DA BALEIA" by Pércles Cavalcanti, arranged by S. Kerr. The score is written for four vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and describe a whale's journey.

**Vocal Parts:** S, C, T, B

**Lyrics:**

CA- I U NA AGUA É PEIXE PORQUE FOSTE CA- IR QUEM DO-A CARNE É VACA A QUEM  
 FOSTE SA- IR PRA TA- MANHO E PACI- ÊNCIA UM ELE- FANTE Satis- FAZ TU-  
 A SOBREVIVÊNCIA TE DESTACA DOS DE- MAIS BALE- IA CA-  
 A SOBREVIVÊNCIA TE DESTACA DOS DE- MAIS BALE- IA CA-  
 A SOBREVIVÊNCIA TE DESTACA DOS DE- MAIS BALE- IA CA-

Marcha da Balcia - 2 -

2.

BALE- -iA FOG E DO MEU AR-PÃO A VENTU- REI- RO

BALE- iA FOG E DO MEU AR- PÃO A VENTU- REIRO, BA-LEIA, SIM!

-iA BALEIA FOG E DO MEU AR-PÃO AVENTU- REIRO, BA-LEIA, SIM!

-iA BALEIA FOG E DO MEU AR-PÃO AVENTU- REIRO

FOGE DO MEU PE- TITE VORAZ A FOG E PRÁ ALGUM PLANETA ESTRANGEI- RO

FOGE DO MEU PE- TI- TE VORAZ A FOG E PRÁ ALGUM PLA- NETA ESTRANGEI- RO

FOGE DO MEU PE- TI- TE VORAZ A FOG E PRÁ ALGUM PLANETA ESTRANGEI- RO

FOGE DO MEU PE- TITE VORAZ FOG E PRÁ ALGUM PLANETA ESTRANGEI- RO

1. e Fim 2.

A-ONDE VIVAS COMO REI DOS ANI- MAIS MAIS CAI

A-ONDE VIVAS COMO REI DOS ANI- MAIS MAIS CAI D.C.

A-ONDE VIVAS COMO REI DOS ANI- MAIS MAIS CAI

A-ONDE VIVAS COMO REI DOS ANI- MAIS MAIS CAI

MÚSICAS E INSTRUMENTAIS  
 CASA MANON S. A.  
 RUA 24 DE MAIO, 242  
 SÃO PAULO - BRASIL

# MÚSICA PORQUE

Pétricos Cavalcanti  
arr. S. Kerr (ano 2003)

POR A-MOR E POR ESPORTE POR A-CA-  
 EU FAÇO MÚSICA PAM PA RA' RA' MÚSI-CA PAM PA RA- RA'  
 MÚSICA MÚSICA

SOE PELA SORTE PELO SIM E POR VAIDADE  
 EU FAÇO MÚSI-CA PAM PA RA' RA'  
 PAM PA RAM PA RAM

PRA VENDER PELA CI-DA-DE EU FAÇO MÚSI-CA PORQUE NÃO  
 MÚ-SI-CA PAM PA RA- RA' EU FAÇO MÚSI-CA PORQUE NÃO  
 MÚSI-CA EU FAÇO MÚSICA PORQUE NÃO

PORQUE SIM MÚSICA MÚSICA MÚSICA  
 PORQUE SIM MÚSICA MÚSI-CA MÚ-SICA + f EU FAÇO  
 PORQUE SIM MÚSICA MÚSICA MÚSICA

MÚSICA PORQUE - 2

(15)

MÚSICA MÚSICA PAMPARAM PA-  
 MÚSICA PAMPARA'RA' MÚSICA PAMPARA'RA' EU FAÇO

PRA PENSAR E PRA COMER — PRA DANÇAR E PRA CHOVER

RAM MÚSICA EU  
 MÚSICA PAMPARA'RA' MÚSICA PAMPARA'RA' EU

PRA DRI-BUAR A TIMI-DEZ — PELA SU-A INCENSATEZ EU

(21)

FAÇO MÚSICA PORQUE NÃO PORQUE SIM MÚSICA MÚSICA MÚSICA  
 FAÇO MÚSICA PORQUE NÃO PORQUE SIM MÚSICA MÚSICA MÚSICA

FAÇO MÚSICA PORQUE NÃO PORQUE SIM MÚSICA MÚSICA MÚSICA EU FAÇO

(26)

MÚSICA MÚSICA PAMPARAM PA  
 COMO FER-VIA DE PROTESTO PRA MENTIR PORQUE EU NÃO PRESTO

MÚSICA PAMPARA'RA' MÚSICA PAMPARA'RA' (7) EU FAÇO

MÚSICA PORQUE - 3

30

Handwritten musical score for the song "Música Porque - 3". The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with lyrics in Portuguese. It includes a circled measure number "30" at the beginning. The lyrics are: "RAM MÚSICA EU POR FA-ZER SEM NENHUM FILM PRAVO-CÊ E PARAKIM EU MÚSICA PAM PA RA RA' MÚSICA PAM PA RA RA' EU FAÇO MÚSICA PORQUE NÃO PORQUE SIM MÚSICA MÚSICA MÚSICA FAÇO MÚSICA PORQUE NÃO PORQUE SIM MÚSICA MÚSICA MÚSICA FAÇO MÚSICA PORQUE NÃO PORQUE SIM MÚSICA MÚSICA MÚSICA EU FAÇO MÚ-SI-CA MÚ-SI-CA MÚ-SI-CA". The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom of the page, there are several empty musical staves and a circled number "8".



"PATO PATETA" arr. S. Kerr Multiliner 1997

Handwritten musical notation for the first system of the song "PATO PATETA". It consists of four staves. The lyrics are: "LA VEM O PATO + + O QUA' QUA' LA VEM O PATO + + QUEN' QUEN' FIM". The notation includes treble clef, a 2/4 time signature, and various musical symbols like notes, rests, and accidentals. There are also some markings like "1." and "2." indicating first and second endings.

Handwritten musical notation for the second system. The lyrics are: "HA' HA' PATO A-CO-LA' LA' LA' O QUEE' QUEN' HA' FIM". The notation continues with treble clef and 2/4 time signature. It includes a triplet of eighth notes and various musical symbols. The lyrics for the bottom staff are: "QUA' O PATO PA-TETA PINTOU O CANE-CO SURROU A GA-LINHA BA-TEL NO MARRECO".

Handwritten musical notation for the third system. The lyrics are: "-VOU NO PU-LEIRO NO PE DO CA-VALO LEVOU UM COICE CRI-OU UM GA-LO COMEU UM PE". The notation continues with treble clef and 2/4 time signature. It includes a triplet of eighth notes and various musical symbols. The lyrics for the bottom staff are: "-VOU NO PU-LEIRO NO PE DO CA-VA-LO LEVOU UM COICE CRI-OU UM GA-LO COMEU UM PE".

Handwritten musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: -DAÇO DE GENI- PAPO FI- COU ENGASGADO COM DOR NO PAPO. The piano part features a simple harmonic accompaniment with some triplets.

Handwritten musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: BONA TI- JE-LA QUA' QUA' QUA' QUA' TANTAS FEZ O MOCO QUE FOI PRA PA- NE-LA. The piano part continues with accompaniment, including triplets and a final chord marked 'DC' (Da Capo) and 'fim'.

Three sets of empty musical staves at the bottom of the page, intended for further notation or practice.

## Anexo 12 - Pirex/Claridão

maio de 2000

Pirex - composição de Itamar Assumpção de 1999

texto tirado do poema Maria Menina Clara

(O cânone Claridão foi escrito por Samuel Kerr com texto de

Thiago de Mello para o IV Encontro do Coral Gidadãos Cantantes)

pirex

claridão

b.c. Cla - ri - dão b.c. Di zem que eu sou pirex

b.c. Cla - ri - dão b.c. Que tua fronte es-tre-

pi - rex mas pirex não sou não não não Não sou ro lo de durex

la - da re-tor nea luz ea can - ção e nos a judea en-con -

du rex cu não sou relax re lax não é fax não não é fax não Pi rex

trar o ru-mo da cla-ri - dão

não é fax não não não pi-rex não é fax não Pi-rex não é fax não

cla - ri - dão cla - ri - dão Pi-rex ah -

não não Pi rex não é fax não Di zem que eu sou pirex pi - rex

não é fax não pi -rex não é fax Que tua fronte es tre la - da



# CLARIDÃO

Texto tirado do poema  
MARIA MENINA CLARA  
do Poeta Thiago de Mello

b.c. (3) CLA-ri-DÃO b.c. #0

QUE TUA FACE ESTRELA-DA REPARA A LUZ E A CANÇÃO

FRONTÊ

E NOS AJUDA ENCONTRAR O RUMO DA CLARIDÃO

(1) CLA-ri-DÃO b.c. #0

(2) CLA-ri-DÃO b.c. #0

(para terminar repetir o 4º último compasso ou 1º no canon ou outros procedimentos...)

COMO UM DESCANTE, PARA ACOMPANHAR O CORAL CÊNICO DE SAÚDE MENTAL CIDADÃOS NO FINAL DO II ENCONTRO MUSICAL DA CIDADANIA PLENA, NO DIA 18/05/2000

CANONISTAS

QUE TUA FACE ESTRELA-DA

FRONTÊ

REPARA A LUZ E A CANÇÃO

E NOS AJUDA ENCONTRAR

O RUMO DA CLARIDÃO

QUE PODE FUNCIONAR  
COMO UM CANON A  
4 VOZES, TAMBÉM.

*[Handwritten signature]*  
maio de 2000

arr S. Kerr **SONHO DE UM CARNAVAL** Chico Buarque de H.  
 arr pro "Em Cantos Multibrás" em 2004  
 B e/ou T são optativos

SO - NHO DE UM CAR - NA - VAL CARNAVAL  
 SO - NHO DE UM CAR - NA - VAL CARNAVAL  
 SO - NHO DE UM CAR - NA - VAL CARNAVAL

DESENHA-NO DEIXEI A DOR EM CASA ME ES - PE-RANDO  
 ESSA MO-RENA ME DEIXOU SONHANDO  
 DESENHA-NO DEIXEI A DOR EM CASA ME ES - PE-RANDO  
 ESSA MO-RENA ME DEIXOU SONHANDO

E BRINQUEI E GRITEI E FUI VESTIDO DE REI QUARTA FEIRA  
 MÃO NA MÃO PÉ NO CHÃO E HOJE NEM SE LEMBRA NADA  
 E BRINQUEI E GRITEI E FUI VESTIDO DE REI QUARTA FEIRA  
 MÃO NA MÃO PÉ NO CHÃO E HOJE NEM SE LEMBRA NADA  
 E BRINQUEI E GRITEI E FUI VESTIDO DE REI QUARTA FEIRA  
 MÃO NA MÃO PÉ NO CHÃO E HOJE NEM SE LEMBRA NADA

SEMPRE DESCE O PA - NO CARNA - NO. Era uma canção  
 SEMPRE DESCE O PA - NO CARNA - NO. Era uma canção  
 SEMPRE DESCE O PA - NO CARNA - NO. Era uma canção

2 - Souto de um carnaval

um só cordão e uma vanta-de De tomar a mão de cada ir-  
 um só cordão e uma vanta-de De tomar a mão de cada ir-  
 o Tam o Sol M

Ah De tomara mão  
 -mão pela ci-da-de no Carnaval espe-rança + +  
 -mão pela ci-da-de espe-rança + +  
 ci- dade Ah espe-rança

que gente longe vi-va na lem-brança que gente triste passa entrar  
 que gente longe vi-va na lem-brança que gente triste passa entrar  
 Ah lem-brança Ah

na dança que gente grande saiba ser cri-ouça na 2ª vez  
 na dança que gente grande saiba ser cri-ouça fiza no quadro  
 na dança Ah cri-ouça repetido  
 seu  
 diminuído

TOCANDO EM FRENTE

Almir Sater e Renato Teixeira  
arranjo coral: S. Kerr (maio 2000)

The musical score is written on four systems of staves. Each system includes a vocal line and a guitar line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two main sections, labeled '1' and '2' in boxes.

**Section 1:** The vocal line begins with a long note followed by "Ah" and "Ah" in subsequent measures. The guitar line provides a rhythmic accompaniment with quarter notes and eighth notes. The section concludes with "TUM TUM" in the vocal line.

**Section 2:** This section contains the main lyrics. The vocal line starts with "ANDO DEVA-GAR PORQUE JÁ TIVE PRESSA E LEVOESSE SORRISO PORQUE JÁ CHOREI DEMAIS". The guitar line continues with a similar rhythmic pattern. The section ends with "HOJE ME SINTO MAIS FORTE MAIS FELIZ QUEM SABE EU" and "JÁ LEVOA CERTEZA DE QUE MUITO". The vocal line concludes with "(Ah)" and "Ah".

At the bottom of the page, the words "TUM TUM TUM TUM" are written, corresponding to the rhythmic pattern in the guitar line.

2) Tocando em frente

3

POUCO EU SEI BU NA DA SEI

AH

CONHECER AS MANHAS E AS MA-

AH

CONHECER AS

4

MANHAS O SABOR DAS MASSAS E DAS MAÇÃS

MANHAS E AS MANHAS O SABOR DAS MASSAS E DAS MAÇÃS

E' PRECISO A

E' PRECISO A

MOR PRA PODER PULSAR É PRECISO PAZ PRA PODER SEGUIR É PRECISO CHUVA PARA FLO-RIR

MOR PRA PODER PULSAR É PRECISO PAZ PRA PODER SEGUIR É PRECISO CHU-VA PARA FLO-RIR

TOM

Tocando em frente 3

5

Ah  
 TUM TUM TUM TUM TUM

SI NTO QUE SEGUIR A VIDA SEJA SIMPLISMENTE CONHECER A MARCHA E IR TOCANDO EM FRENTE

6

COMO UM VELHO BEI-A-DEIRO LEVANDO A BEI-A-DELO VO TO-  
 -CANDO OS DIAS PELA LONGA ES

(Ah) Ah  
 TUM TUM TUM TUM TUM

7

Ah CONHECER AS MANHAS E AS MA-  
 TRADA EU VOU ESTRADA EU SOU Ah  
 CONHECER AS  
 TUM Ah

4) tocando em frente

8

MANHÃS O SABOR DAS MASSAS E DAS MAÇÃS  
 E' PRECISO A MOR PRA PODER PUL-

MANHÃS E AS MANHÃS O SABOR DAS MASSAS E DAS MAÇÃS  
 E' PRECISO A MOR PRA PODER PUL-

9

SAR E' PRECISO PAZ PRA PODER SEGUIR E' PRECISO CHUVA PARA FLO-RIR  
 TUM TUM TUM TUM

SAR E' PRECISO PAZ PRA PODER SEGUIR E' PRECISO CHUVA PARA FLO-RIR

TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM

VI DA SEJA SIMPLIEMENTE CONHECER A MARCHA E IR TOCANDO EM FRENTE

To-cando em fute 5

10

CADA UM DE NÓS COMPÕE A SUA PRÓPRIA HISTÓRIA E  
 CADA SER EM SI CARREGA O DOM DE SER FELIZ

Ah

TUM TUM TUM TUM

11

CONHECER AS MANHAS E AS MANHAS O SABOR DAS  
 DE SER FELIZ

Ah

CONHECER AS MANHAS E AS MA-

12

MASSAS E DAS MAÇÃS

E' PRECISO A MOR PRA PODER PULSAR E' PRECISO

MAÇÃS O SABOR DAS MASSAS E DAS MAÇÃS

E' PRECISO A MOR PRA PODER PULSAR E' PRECISO

6) Tocando em frente

13

PAZ PRA PODER SORRIR E PRECISO CHUVA PARA FLORIR

Ah

TUM TUM TUM TUM TUM

PAZ PRA PODER SORRIR E PRECISO CHUVA PARA FLORIR

SINTO QUE SEGUIR A VIDA SEJA SIMPLIS

14

TUM TUM TUM TUM TUM TUM

CADA UM DE NOS COME A SUA PROPRIA HES

Ah Ah

MENTE CONHECER A MARCHA E IR TOCANDO EM FRENTE TUM TUM TUM TUM

TORIA E CADA SER EM SI CARREGA O DOM DE SER FELIZ DE SER FELIZ

Ah

TUM TUM Ah

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "6) Tocando em frente". The score is written on a single page of paper and consists of four systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line includes lyrics in Portuguese, and the piano line features rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often with "TUM TUM" markings. There are two measure numbers in boxes: "13" at the top right and "14" in the middle right. The lyrics are: "PAZ PRA PODER SORRIR E PRECISO CHUVA PARA FLORIR", "SINTO QUE SEGUIR A VIDA SEJA SIMPLIS", "CADA UM DE NOS COME A SUA PROPRIA HES", "MENTE CONHECER A MARCHA E IR TOCANDO EM FRENTE", "TORIA E CADA SER EM SI CARREGA O DOM DE SER FELIZ DE SER FELIZ". There are also several "Ah" markings throughout the score. The handwriting is in black ink on white paper.

tocado en feite 7

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of staves. Each system has four staves. The music is written in a style that appears to be a guitar transcription of a vocal melody. The notes are mostly quarter and half notes, often beamed together. There are many slurs and ties. The lyrics 'DE SER FELIZ' are written under the notes in several places. The word 'Ah' is written above or below notes in many places. The score ends with a double bar line and repeat dots. There is a small double bar line symbol on the right side of the second system.

Mais de 2000  
para Seminários da  
PARC

Jansen-Cilag - Multibrás

SER FELIZ

TRICANA D'ALDEIA

Canção portuguesa s/ indicação de autor. Edição Neuparth & Carneiro, Lisboa.

IV

*Andante* só sopranos na 1ª audição

(5)

1. TRÁ-CA-NA D'AL-DEIA- QUE FA-ZES A-  
 2. TEU ROSTO ME ENCANTA O. LINDA TRI-CA-  
 3. QUE FAZES SO-ZI-NHA N'ESTA SE-RAA-

2. TEU ROSTO ME ENCANTA O. LINDA TRI-CA-  
 3. QUE FA-ZES SO-ZI-NHA N'ESTA SE-RAA-

2. TEU ROSTO ME ENCANTA LINDA TRI-CA-  
 3. QUE FA-ZES SO-ZI-NHA N'ESTA SE-RAA

QUE NINHA NIA } NOS  
 1. ÉSY MEI-GA SIN-DE-RA EU COS-TO DE OMI  
 2. NÃO FU-JAS NÃO FU-JAS O MEI-GA POM-BINHA }  
 3. VES-TI-DA D'ENCAN-TO CHEI-A DE A-LE-GRIA }

NINHA NIA } NOS  
 2. NÃO FU-JAS NÃO FU-JAS O MEI-GA POM-BINHA }  
 3. VES-TI-DA D'ENCAN-TO CHEI-A DE A-LE-GRIA }

NINHA NIA } NOS  
 2. NÃO FU-JAS NÃO FU-JAS O MEI-GA POM-BINHA }  
 3. VES-TI-DA D'ENCAN-TO CHEI-A DE A-LE-GRIA }

(15)

MONTE, NA SERRA, MEU PEI-TO SENTIU SAUDADES POR E-LA, MAS  
 MONTE, NA SERRA, MEU PEI-TO SENTIU SAUDADES POR E-LA, MAS

(20)

E-LA FU-GIU NOS MONTE, NA SERRA, MEU PEI-TO SENTIU SAU-  
 E-LA FU-GIU NOS MONTE, NA SERRA, MEU PEI-TO SENTIU SAU-

TRICANA (2)

I

25

DA-DES POR ELA, MAS E-LA FU-GIU, AH! INGRATA, FU-GIS-TE, DEI-

DADES POR ELA, MAS E-LA FU-GIU AH! IN-GRATA, FU-GIS-TE! DEI-

IN-GRATA, FU-GIS-TE DEI-

30

KASTE-ME SÓ NOS MONTES, NA SERRA, SEM PENA, SEM DO!

KASTE-ME SÓ NOS MONTES, NA SERRA, SEM PENA, SEM DO!

KASTE-ME SÓ NOS MONTES, NA SERRA, SEM PENA, SEM DO!

TRICANA: CAMPONESA

A partir da edição para canto e piano, fiz uma adaptação para o voz feminino e uma masculina que deve ser acompanhada pela parte de piano original.

AACB, 6 de duif de coro  
*Stille*

Você pensa q. cachaca é agua

A - GUA VEM DO RI-BEI-RÃO CA-CHAÇA

VOCÊ PENSAR QUE CA-CHAÇA É A-GUA CA-CHAÇA NÃO É A-GUA NÃO

A - GUA VEM DO RI - BEI -

VEM DO A - LAM-BA RUA, A-GUA NÃO CA-

CA-CHAÇA VEM DO A-LAMBÍ-QUE É AGUA VEM DO

RÃO É A CA-CHA-ÇA MESMO DO A -

CHAÇA NÃO É A -

RI-BEIRÃO VOCÊ

LAMBÍ-QUE

ALCOA  
Atualizada...

14/08/96