UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DENISE CASTILHO DE OLIVEIRA COCARELI

A obra coral de Lindembergue Cardoso (1939-1989) com notação não tradicional

São Paulo

DENISE CASTILHO DE OLIVEIRA COCARELI

A obra coral de Lindembergue Cardoso (1939-1989) com notação não tradicional

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Susana Cecilia Igayara-Souza

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

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

Cocareli, Denise Castilho de Oliveira A obra coral de Lindembergue Cardoso (1939-1989) com notação não tradicional / Denise Castilho de Oliveira Cocareli ; orientadora, Susana Cecília Igayara-Souza. -- São Paulo, 2018.

196 p.: il. + inclui CD.

- Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia Versão original
- 1. Lindembergue Cardoso 2. Repertório coral brasileiro 3. Notação musical não tradicional 4. Grupo de Compositores da Bahia 5. Música do século XX I. Igayara-Souza, Susana Cecília II. Título.

CDD 21.ed. - 780

-

Nome: COCARELI, Denise Castilho de Oliveira

Título: A obra coral de Lindembergue Cardoso (1939-1989) com notação não tradicional

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.	
Instituição:	
- 4	
Prof. Dr.	
Instituição:	
Julgamento:	
Prof. Dr.	
Instituição:	
Inleamento:	

AGRADECIMENTOS

Ao Deus Eterno, criador dos sons e do silêncio. Que nos concede o dom da vida mediante Jesus.

À CAPES, financiadora da nossa pesquisa.

À Universidade de São Paulo; ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes; e aos funcionários da Biblioteca da ECA-USP.

Ao Comunicantus: Laboratório Coral.

À Universidade Federal da Bahia.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a **Susana Cecilia Igayara-Souza**, pela amizade, apoio e disposição sem necessidade de hora marcada. Obrigada pelas orientações que trouxeram clareza às minhas ideias e renovaram o ânimo. Toda conversa é uma oportunidade de aprender!

Ao Prof. Dr. **Marco Antônio da Silva Ramos**, por despertar em mim a paixão pelo canto coral, pelo incentivo e pelas oportunidades concedidas junto ao **Coral da ECA-USP**.

À doce e gentil **Lucy Cardoso**, que possibilitou o acesso ao **Memorial Lindembergue Cardoso**, imprescindível para a nossa pesquisa. Obrigada por ajudar no levantamento das partituras em todas as etapas do projeto e por compartilhar muito mais do que fontes documentais, aproximando-nos da obra e da pessoa de Lindembergue Cardoso por meio de suas conversas e histórias de vida.

Ao Prof. Dr. **Silvio Ferraz** e ao Prof. Dr. **Paulo Moura**, pelas contribuições feitas durante o exame de qualificação.

Ao meu esposo **André**. Meu amor, melhor amigo e companheiro de caminhada. Sempre disposto a dividir alegrias, angústias, conquistas e derrotas. Esse processo tornou-se mais fácil com você ao meu lado.

Aos meus pais, **Neto e Stella**; meus sogros, **Eber e Brá**; e minhas "fadas madrinhas", **tia Olívia** e **Nete**, que não apenas me apoiaram com palavras de incentivo, mas compartilharam tarefas de casa e dispuseram seu tempo para ouvir e ajudar no que precisasse. Vocês são essenciais!

A toda minha família: André, Karol e Fernando; Daniel, Juliana e Gabriel; Fernanda e Daniel; tia Marsinha e Bia; Vó Silda (in memoriam); Vó Terezinha e Vô Ítalo (in memoriam); e a todos os parentes que, apesar da distância, mostram-se sempre presentes.

Aos professores **Ana Beatriz Valente Zaghi**, **Adriano Vasconcelos** e **Iracele Vera Livero**, que contribuíram para o meu desenvolvimento musical junto à Escola de Música do Estado de São Paulo, tendo reflexo direto em minha postura como intérprete e pesquisadora.

Aos queridos coralistas do **Madrigal LivrEncanto** e do **Coral da Associação Brasil Parkinson**. Fazer música com vocês é sempre uma grande alegria.

A todos os **amigos** presentes nesta jornada, com quem pude compartilhar, aprender e apreender tantas coisas. Vocês foram (e continuarão sendo) fundamentais!

Obrigado pela música. Suavizou os temporais. Tornou os dias leves e redobrou as alegrias.

Stênio Marcius

Obrigada pela música. Instigou o conhecimento. Desconfortou a mente, mas norteou o caminho.

Paráfrase da autora

RESUMO

COCARELI. Denise Castilho de Oliveira. **A obra coral de Lindembergue Cardoso (1939-1989) com notação não tradicional.** 2018. 196 p. (Mestrado) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Este trabalho tem como objetivo identificar, investigar e analisar, a partir da notação musical não tradicional, questões interpretativas relacionadas a produção coral de Lindembergue Cardoso (1939-1989). Como parte dos procedimentos metodológicos, realizamos pesquisa documental e bibliográfica para o levantamento da produção coral a partir dos catálogos existentes que se referem ao compositor. Levantamos um total de 81 obras corais e, após a visita a diversos acervos para a localização das partituras das obras, com destaque para o Memorial Lindembergue Cardoso – localizado na Universidade Federal da Bahia –, identificamos 30 obras que fazem uso de novas grafias e que constituem o corpus de nossa pesquisa. Nos dois capítulos iniciais do trabalho apresentamos a trajetória coral do compositor e aspectos selecionados das práticas corais internacionais do século XX, com ênfase nas mudanças ocorridas a partir de 1950, bem como a conexão dessas mudanças com os movimentos brasileiros de vanguarda, com destaque para o Grupo de Compositores da Bahia, do qual L. Cardoso foi membro-fundador. O terceiro capítulo traz conceituação teórica da notação musical não tradicional aplicada às obras analisadas e apresenta tabelas que contêm todos os símbolos notacionais não tradicionais encontrados no corpus da pesquisa, com seus respectivos significados. O quarto capítulo é composto pelo índice cronológico comentado, no qual apresentamos todas as obras da pesquisa, destacando aspectos estruturais, contextuais e notacionais. No quinto capítulo tratamos das sonoridades vocais exploradas nas obras e apresentamos o relato de experiência sobre o trabalho de montagem da peça Caleidoscópio Op. 40, com o Coral da ECA-USP, no qual atuamos como regente assistente. Propusemos uma discussão, a partir do ponto de vista do regente coral, sobre questões relacionadas à prática interpretativa desse tipo de repertório, tais como: a forma de leitura de partituras com novas grafias pelo coralista de hoje; como é construída a relação dos intérpretes com uma estética pouco familiar; e quais os processos de preparação e ensaio para execução de obras com caráter experimental.

Palavras-chave: Lindembergue Cardoso. Repertório coral brasileiro. Notação musical não tradicional. Grupo de Compositores da Bahia. Música do século XX.

ABSTRACT

COCARELI. Denise Castilho de Oliveira. **The choral works of Lindembergue Cardoso** (**1939-1989**) **with non-traditional notation.** 2018. 196 p. (Master) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018

This research aims to identify, investigate and analyze, from a non-traditional musical notation, interpretative issues related to the choral production of the composer Lindembergue Cardoso (1939-1989). As part of the methodological procedures, we have reviewed documents as well as his bibliography in order to gather information of his choral production. We have come to a total of 81 choral pieces and, after visiting many collections in order to find the musical scores, including the Lindembergue Cardoso Memorial at Bahia Federal University, we identified 30 pieces which make use of new types of notation. This is what constitutes the corpus of our research. On the first two chapters we present the composer's choral trajectory, and selected aspects of the 20th century international choral standards, highlighting the occurred changes from 1950, as well as the connection between those changes with Brazilian avant-garde, especially the Composer's Group of Bahia, of which L. Cardoso was a founder and member. The third chapter brings over the theoretical background on non-traditional musical notation applied to the analyzed pieces and displays tables containing all the non-traditional notation symbols found in this research, with their respective meanings. The fourth chapter is composed of a chronological index, in which all the works are commented on their structural, contextual and notational aspects. On the fifth chapter we focus on the vocal sonorities retreated in the works and present the account of the experience on the setting of the play Caleidoscópio Op. 40, along with the ECA-USP Choir, in which we performed as the assistant conductor. We have proposed a discussion, from the choral conductor point of view, about matters related to the interpretative experience for this kind of repertoire, such as: the way in which the chorister can read the musical scores with the new type of notation; how to build the connection between the interpreters and such a low familiar esthetic; and which the processes of preparation and rehearsal aiming the execution of experimental works.

Keywords: Lindembergue Cardoso. Brazilian choral repertoire. Non-traditional notation. Composer's Group of Bahia. Twentieth-Century Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Coral Os pássaros. Fonte: Memorial Lindembergue Cardoso	38
Figura 2 - Coral da Luz (paroquiano). Fonte: Memorial Lindembergue Cardoso	38
Figura 3 - Madrigal da UFBA. Fonte: Memorial Lindembergue Cardoso	39
Figura 4 - Comunicado codificado	45
Figura 5 - Comunicado decodificado	46
Figura 6 - Ilustração de atividade realizada com público pelo GCB	47
Figura 7 - Exemplos de exercícios da parte 1 do Método de Educação Musical	
de Lindembergue Cardoso	49
Figura 8 - Módulo da peça O parque, do Método de Educação Musical, de	
L. Cardoso	50
Figura 9 - Fonemas onomatopaicos da peça A brincadeira, do Método de	
Educação Musical, de L. Cardoso	50
Figura 10 - Excerto da obra Caleidoscópio Op. 40, de L. Cardoso	50
Figura 11 - Excerto da obra <i>Paixão Segundo São Lucas</i> , de Krzysztof Penderecki	61
Figura 12 - Exemplo da tabela com símbolos criados pelo GCB	91
Figura 13 - Notação aproximada na obra Chromaphoneticos Op. 78 (1978)	93
Figura 14 - Roteiro de instruções (bula) em Aleluia Op. 16 (1970)	93
Figura 15 - Notação Roteiro em Aleluia Op. 16 (1970)	94
Figura 16 - Notação gráfica em Cançãoção (1978)	95
Figura 17 - Partitura verbal de Natureza Morta Op. 42 (1976)	96
Figura 18 - Excerto da peça Captações Op. 9	97
Figura 19 - Trecho da bula da peça Captações Op. 9	97
Figura 20 - Exemplo do uso da notação musical na peça Caleidoscópio Op. 40	98
Figura 21 - Bula da peça Caleidoscópio Op. 40	98
Figura 22 - Excerto 1 da peça Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32	
(símbolo de abertura labial)	99
Figura 23 - Excerto 2 da peça Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32	
(símbolo de abertura labial)	99
Figura 24 - Bula da abertura labial da peça Réquiem em Memória de	
Milton Gomes Op. 32, feita após análise comparativa	100
Figura 25 - Símbolo não identificado – Réquiem Op. 32	100
Figura 26 - Excerto da peça Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32	
(símbolo não identificado)	101
Figura 27 - Primeiro momento do símbolo sem significado identificado	
na obra <i>Carinhinho a Diamantina Op.</i> 72	101

Figura 28 - Segundo momento do símbolo sem significado identificado	
na obra Carinhinho a Diamantina Op. 72	101
Figura 29 - Terceiro momento do símbolo sem significado identificado	
na obra Carinhinho a Diamantina Op. 72	101
Figura 30 - Símbolos para estalo de língua, <i>Sonate à 12</i> (1970), de Betsy Jolas	102
Figura 31 - Símbolo usado para estalo de língua nas obras corais de	
Lindembergue Cardoso	102
Figura 32 - Textura a partir de contraponto de glissandos	
Procissão das Carpideiras Op 8	114
Figura 33 - Exploração dos fonemas no espaço do pentagrama, em	
Kyrie-Christe Op. 22	120
Figura 34 - Entrada do coro em Os Santos	123
Figura 35 - Dona Nobis Pacem (1973) - compasso inicial	125
Figura 36 - Excerto da parte vocal, <i>Réquiem Op. 32</i> , letra I de ensaio (<i>Libera me</i>)	128
Figura 37 - Excerto da parte vocal, Réquiem Op. 32, letra J de ensaio (Miserere)	128
Figura 38 - Excerto da parte vocal, Réquiem Op. 32, letra K de ensaio (Dies Irae)	128
Figura 39 - Exploração dos fonemas vocálicos em Memórias I Op. 48	135
Figura 40 - Últimos eventos musicais de Saudade	136
Figura 41 - Indicação das variantes vocálicas em Chromaphonetikos Op. 58	138
Figura 42 - Uso de consoantes oclusivas em Chromaphonetikos Op. 58	139
Figura 43 - Excerto exemplificando o uso de consoantes fricativas em	
Chromaphonetikos Op. 58, com bula	139
Figura 44 - Descrição do texto por meio do material musical e notacional 1	145
Figura 45 - Descrição do texto por meio do material musical e notacional 2	146
Figura 46 - Indicação de altura por meio de cifra, em Cantata para as cores Op. 99	150
Figura 47 - Cena final de Cantata para as cores Op. 99	151
Figura 48 - Uso de notação não tradicional em Ode ao Dous de Julho Op. 102	153
Figura 49 - Dois excertos da peça em que se observam a função instrumental do coro	
e o uso de som prolongado	154
Figura 50 - Gráfico sobre o uso de linhas vocais não tradicionais no <i>corpus</i> da pesquisa	157
Figura 51 - Exemplo de movimento interválico complexo em Aleluia Op. 16	159
Figura 52 - Exemplo de movimento interválico complexo em Espectros	159
Figura 53 - Exemplo de Sprechtimme em Pierrot Lunaire (1912), de Schoenberg	159
Figura 54 - Exemplo de declamação experimental em <i>Ode ao Dous de Julho Op. 102</i>	160
Figura 55 - Excerto da tabela do PB Cantado (Idem, p. 10)	163
Figura 56 - Exemplo de declamação experimental com sons vocálicos em	
Memórias I Op. 48	164
Figura 57 - Exemplo de efeito vocal em Os atabaques da pombagira	165
Figura 58 - Exemplo de efeito vocal em Carinhinho a Diamantina Op. 72	165

Figura 59 - Exemplo de uso de objeto sonoro em Captações Op. 9			
Figura 60 - Início da peça Caleidoscópio Op. 40			
Figura 61 - Excerto da seção métrica com consoantes fricativas,			
em Caleidoscópio Op. 40	176		
Figura 62 - Adensamento rítmico em Caleidoscópio Op. 40	176		
Figura 63 - Exploração do fonema [s] sem ritmo determinado	177		
Figura 64 - Símbolo utilizado para estalo de língua			
Figura 65 - Primeiro quadrante - Caleidoscópio Op. 40	178		
Figura 66 - Motivo rítmico-melódico da última parte de Caleidoscópio Op. 40	181		
Figura 67 - Excerto da seção final de Caleidoscópio Op. 40	182		
Figura 68 - Gráficos com as décadas em que as obras pesquisadas foram compostas	185		

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Acervos consultados e obras levantadas	18
Tabela 2 - Informações do processo de levantamento de obras	20
Tabela 3 - Informações primárias das obras não localizadas	20
Tabela 4 - Obras que compõem o corpus de pesquisa	21
Tabela 5 - Grupos corais que Lindembergue Cardoso formou/regeu	
Informações extraídas do catálogo de Nogueira (2009)	37
Tabela 6 - Atuações de Lindembergue Cardoso na área docente	
Informações extraídas do catálogo de Nogueira (2009)	41-2
Tabela 7 - Tabela com tipologias notacionais propostas por Zampronha (2000, p. 75)	92
Tabela 8 - Alturas extremas	103
Tabela 9 - Claves de regiões frequenciais	103
Tabela 10 - Alturas indeterminadas	104
Tabela 11 - Som sustentado	104
Tabela 12 - Glissandos, ondulações e vibratos	105
Tabela 13 - Fermatas	105
Tabela 14 - Aceleração e duração	106
Tabela 15 - Repetição	106
Tabela 16 - Atividades	107
Tabela 17 - Dinâmica e Respiração	108
Tabela 18 - Símbolos criados por Lindembergue Cardoso	108-9
Tabela 19 - Uso de linhas vocais não tradicionais no corpus da pesquisa	158
Tabela 20 - Eixos temáticos abordados na obra Coral de Lindembergue Cardoso	183

LISTA DE SIGLAS

ECA-USP Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

EMAC Escola de Música e Artes Cênicas

FUNARTE Fundação Nacional de Artes

IA-UNESP Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

IA-UNICAMP Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

ICBA Instituto Cultural Brasil-Alemanha

IPA International Phonetic Alphabet (Alfabeto Fonético Internacional)

OS Orquestra Sinfônica

PWM Polskie Wydawnictwo Muzyczne

TMRJ Theatro Municipal do Rio de Janeiro

UBa Universidade da Bahia

UFBA Universidade Federal da Bahia

UFG Universidade Federal de Goiás

UFMG Universidade Federal de Minas Gerais

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

Introdução	14
CAPÍTULO I: Trajetória coral de Lindembergue Cardoso	23
1.1. Formação musical: do garoto criador ao jovem arranjador1.2. Seminários Livres de Música da UFBA1.3. Lindembergue Cardoso como regente-educador	23 29 37
CAPÍTULO II: Grupo de Compositores da Bahia: conexões nacionais e internacionais	52
2.1. Experimentalismo e mudanças de paradigmas nas práticas corais internacionais2.2. <i>Grupo de Compositores da Bahia</i> e movimentos de vanguarda da música brasileira	52 67
CAPÍTULO III: Práticas de notação musical de Lindembergue Cardoso	86
3.1. As práticas de notação de Lindembergue Cardoso no panorama da notação musical contemporânea3.2. Tabelas com os símbolos notacionais utilizados por Lindembergue Cardoso em suas obras corais	86 96
3.2.1. Ambiguidades e símbolos não identificados3.2.2. Tabelas explicativas	96 103
CAPÍTULO IV: Índice cronológico comentado do <i>corpus</i> da pesquisa: aspectos estruturais, contextuais e notacionais	111
CAPÍTULO V: Questões Interpretativas da obra coral de Lindembergue Cardoso	155
5.1. Sonoridades vocais5.2. Relato de experiência com <i>Caleidoscópio Op. 40</i>, para coro <i>a cappella</i>	155 171
CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	187
ANEXOS	196

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa contou com o apoio da CAPES¹ para sua realização. O interesse em desenvolver este projeto surgiu a partir de dois trabalhos de pesquisa realizados na graduação em Música (Iniciação Científica e Trabalho de Conclusão de Curso). Ambas as pesquisas tiveram como foco o repertório coral do século XX e a grafia musical.

Durante o período de desenvolvimento dos trabalhos, realizamos o levantamento de autores e obras, bem como de procedimentos de composição e improvisação presentes no repertório coral do século XX. Desenvolvemos, também, experimentações e discussões de processos de aprendizagem desse tipo de repertório, incluindo a relação do coralista com a prática da leitura musical e a descoberta das potencialidades de expressão vocal.

No Trabalho de Conclusão de Curso, discutimos o potencial musicalizador do repertório coral brasileiro do século XX, que faz uso da notação não tradicional (notação gráfica, procedimentos de improvisação, indicações verbais e/ou visuais, indicações de tempo real, entre outros aspectos). Para a seleção do material analisado realizamos pesquisa bibliográfica na biblioteca da ECA-USP, buscando referenciais brasileiros, tanto para as obras quanto para as referências teórico-analíticas. Como resultado dessa busca, foram consultados nove compositores e 26 obras corais. Lindembergue Cardoso foi um dos compositores consultados em nossos trabalhos. Analisamos três peças do compositor: *Captações* (1969), *Caleidoscópio* (1975) e *Aleluia* (1970), além de um método de educação musical de sua autoria, escrito em 1972.

Embora sejam raras as menções à composição brasileira na literatura internacional, Lindembergue Cardoso é citado por Nick Strimple em seu livro *Choral Music in the Twentieth Century*, que é referência para o estudo do repertório coral.

Depois da morte de Villa-Lobos, um importante desenvolvimento na composição da música coral aconteceu com a formação do Grupo da Bahia em 1966. Entre seus membros estão incluídos Ernst Widmer (1927) e seu aluno Lindembergue Cardoso (1939-1989), ambos talentosos e prolíficos compositores de música coral, em um estilo cosmopolita que incorpora várias técnicas seriais e de vanguarda. A obra mais conhecida de Cardoso é uma cantata sobre mulheres sofredoras intitulado *Procissão das Carpideiras*, de 1969. Obras adicionais incluem a brilhante *Caleidoscópio*, 1975, *Chromaphonetikos*, 1978, *Minimalisticamixolidicosaxvox*, 1988, e numerosas obras sacras. (STRIMPLE, 2005, p. 214, tradução nossa²)

¹ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de financiamento 001.

² After the death of Villa-Lobos, an important development in the composition of choral music occurred with the formation of the Bahia Group in 1966. Members included Ernst Widmer (b. 1927) and his student Lindembergue

Lindembergue Cardoso (Livramento de Nossa Senhora, 1939 – Salvador, 1989), membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia, foi um compositor de destaque no cenário da música brasileira do século XX. No decorrer de sua carreira recebeu diversos prêmios por suas composições, que somam cerca de 150 obras. Sua produção coral é significativa em seu conjunto de obras, tanto no que diz respeito à quantidade de peças produzidas, quanto na relevância dessa produção para o repertório brasileiro. Ilza Nogueira (2012b, p. 10) afirma que o canto coral sempre foi uma das "paixões" de L. Cardoso e que desde seu primeiro contato com essa formação, o compositor não mais se desvencilhou dela, seja regendo coros, compondo obras para coro *a cappella*, coro e instrumentos ou escrevendo arranjos.

Este trabalho dedica-se a um recorte específico da obra coral do compositor, estudando todas as obras que fazem uso de recursos de notação não tradicional. Tivemos por objetivo identificar, investigar e analisar nessas obras, questões interpretativas.

O primeiro capítulo apresenta a trajetória coral do compositor, realizada a partir do levantamento biográfico, que teve como base o livro autoral de Lindembergue Cardoso, *Causos de músico*, publicado em 1994 pela Empresa Gráfica da Bahia; a biografia publicada por Bastos (2010); o levantamento de dados realizado por Nogueira (2009), contido no mais recente catálogo de obras do compositor; a tese de doutorado de Pérez (2009), dedicada ao estudo analítico dos procedimentos composicionais do compositor durante o seu período de estudante e que também contém importante levantamento documental sobre sua vida e obra; além de documentos e dados coletados durante a visita técnica ao acervo pessoal de L. Cardoso, que será descrita adiante. Dentre os documentos recolhidos destacamos a entrevista realizada por Guido Guerra, publicada no livro *A noite dos Coronéis* (2005). Nesse capítulo também apresentamos Lindembergue Cardoso como regente-educador, tendo como importante referência os trabalhos de Widmer (1972; 2004), que vincula a prática da composição contemporânea com a educação musical e o Método de Educação Musical escrito por Lindembergue Cardoso (2006)³.

Para compreendermos o momento de experimentalismo musical e mudanças de paradigmas corais vivido por Lindembergue Cardoso, apresentamos no segundo capítulo aspectos selecionados das práticas corais internacionais do século XX, com ênfase nas

Cardoso (1939 – 1989), both gifted and prolific composers of choral music in a cosmopolitan style incorporating serial and various avant-garde techniques. Cardoso's best-known is a cantata about grieving women entitled *Procissão das carpideiras* (1969). Additional Works include the colorful *Caleidoscopio* (1975), *Chromaphonetikos* (1978), *Minimalisticamixolidicosaxvox* (1988), and numerous sacred works.

³ A primeira versão desse capítulo foi desenvolvida e apresentada como trabalho final para a disciplina Biografia e autobiografia na pesquisa em música, ministrada pela professora Susana Cecilia Igayara-Souza, orientadora deste trabalho.

mudanças ocorridas após 1950, bem como a conexão dessas mudanças no contexto da música brasileira e na constituição do Grupo de Compositores da Bahia, tendo como principais referências os trabalhos de Strimple (2005; 2012) sobre repertório coral do século XX, Moura (2011), que aborda questões dos movimentos de vanguarda da música brasileira, Kater (2001), que desenvolveu pesquisa sobre o movimento *Música Viva*, Mendes (2016), que apresenta sua trajetória musical, na qual o *Grupo Música Nova* tem destaque e Nogueira (1999; 2007; 2011; 2012a; 2012b), que produziu trabalhos sobre a música de vanguarda da Bahia.

O terceiro capítulo aborda as práticas de notação musical não tradicional do compositor. Na primeira parte do capítulo apresentamos uma breve conceituação teórica da notação musical contemporânea, que teve como base Stone (1980), Caznok (2008), Crespo (1983), Zampronha (2000), Moura (2011) e o conjunto de artigos publicados em 1972, após o *Symposium Internazionale sulla Problematica dell'attuale Grafia Musicale*, ocorrido em Roma/Itália, o qual teve a participação do compositor Ernst Widmer, professor de Lindembergue Cardoso. A segunda parte do capítulo apresenta tabelas que contêm todos os símbolos notacionais não tradicionais do conjunto de obras corais do compositor, bem como as obras em que foram utilizados. Nessa parte do trabalho também discutimos as ambiguidades encontradas e os símbolos cujos significados não foram identificados.

A partir da elaboração das tabelas vimos a necessidade de compreender melhor todas as obras que abarcavam nosso *corpus* de pesquisa. O quarto capítulo, composto pelo Índice cronológico comentado, é resultado das análises realizadas. Nele apresentamos as obras estudadas em nossa pesquisa em ordem cronológica, dando ênfase aos aspectos estruturais, notacionais e discorrendo sobre o contexto em que as peças foram compostas. Sugerimos, como acompanhamento para a leitura desse capítulo, a consulta às partituras das obras, disponibilizadas nos anexos ao trabalho⁴. Para a elaboração do índice tomamos como base as informações contidas no catálogo de Nogueira (2009). O modelo de apresentação segue padrões semelhantes aos estabelecidos por Moura (2011).

No quinto e último capítulos abordamos os aspectos interpretativos relacionados à exploração de diferentes sonoridades vocais. Para esse capítulo foi utilizada uma metodologia mista. A primeira parte é fundamentada no trabalho de Mabry (2002) e traz as questões relativas às sonoridades encontradas nas obras pesquisadas, bem como suas relações com questões da pedagogia vocal, para a realização de novos procedimentos. Finalizamos esse capítulo

⁴ Os anexos do trabalho estão disponibilizados no CD que acompanha o trabalho impresso e no link https://drive.google.com/open?id=13D3-5fWe9GTyVkuWTyK3S4LN4U-kZumW

apresentando o relato de experiência sobre o trabalho de montagem da obra *Caleidoscópio Op.* 40, junto ao Coral da ECA-USP. As atividades realizadas durante esse processo foram documentadas a partir de registros escritos e audiovisuais. Após conhecermos o conjunto de obras de nossa pesquisa, optamos por apresentar o processo de montagem de uma peça, discutindo, a partir das experiências obtidas, aspectos da análise e prática interpretativa. Destacamos como base para a fundamentação teórica e analítica deste trabalho o Referencial de Análise Musical Silva Ramos (2003).

Sobre a constituição do *corpus* da pesquisa, como parte dos procedimentos metodológicos iniciais, realizamos pesquisa documental e bibliográfica para o levantamento das obras corais junto aos catálogos existentes que se referem a Lindembergue Cardoso. Os catálogos consultados foram: o catálogo de obras da biblioteca da ECA-USP, de 1975, que já continha obras do compositor; o primeiro catálogo publicado de Lindembergue Cardoso (1976); a Pesquisa Escolar (1998), realizada pela Secretaria da Educação do Estado da Bahia; a lista de composições presente na dissertação de Alexandre Reche e Silva (2002); o catálogo de obras da Tese de Doutorado de Roberto Alexandre Perez (2009); e o catálogo produzido por Nogueira (2009). Ilza Nogueira (2009) realizou a última catalogação de toda produção do compositor, reeditando e atualizando as informações sobre a obra de Lindembergue Cardoso. Sendo tal catálogo mais recente e com maior número de registros, foi utilizado como fonte principal e identificadas, a princípio, 84 obras corais.

No decorrer da análise dos catálogos encontramos duplicidades e correspondências entre obras que geraram informações conflitantes em relação ao número de obras compostas. Tomamos como exemplo a catalogação da obra *Missa Brevis* (1974), para coro misto e órgão. A obra é constituída de três movimentos compostas em momentos diferentes, *Kyrie Op. 18* (1970), *Sanctus Op. 26* (1972) e *Agnus Dei Op. 31* (1974), compiladas posteriormente pelo compositor numa mesma obra. Os catálogos de Silva (2002) e Perez (2009) apresentam apenas as obras com número de opus, logo, listam as três peças que compõem a *Missa Brevis* como obras distintas, mas não citam a *Missa Brevis*. Já o catálogo de Nogueira (2009), elenca os opus 18, 26 e 31 como obras separadas, além da *Missa Brevis* como outra obra. Por essa razão, levantamos a princípio um total de 84 obras corais e depois que notamos as duplicidades, compreendemos a *Missa Brevis* como uma única obra e chegamos ao número de 81 obras corais produzidas pelo compositor.

Sobre a localização do material levantado, das 81 obras, encontramos 57 partituras por meio de consulta a acervos físicos e digitais, que são apresentadas na tabela abaixo, bem como

o número de obras corais encontradas em cada um deles. A princípio tínhamos acesso a apenas 18 partituras, que estavam disponíveis no acervo da biblioteca da ECA-USP. Como previsto na pesquisa, no mês de setembro de 2016, realizamos visita técnica ao Memorial Lindembergue Cardoso, localizado no *campus* de Música da Universidade Federal da Bahia, onde se encontra o acervo pessoal do compositor.

Acervos consultados	Obras	Base de dados
Memorial Lindembergue Cardoso	56	Consulta física
Biblioteca ECA-USP	18	Consulta física
Biblioteca UFG	9	Consulta digital
Biblioteca UFBA	8	Consulta física
Biblioteca UFMG	4	Consulta digital
Acervo IA-UNESP	3	Consulta física
Acervo IA-UNICAMP	0	Consulta digital
Biblioteca Alberto Nepomuneno (UFRJ)	0	Consulta digital

Tabela 1: Acervos consultados e obras levantadas.

Conforme evidenciado na tabela exposta, a pesquisa documental no Memorial Lindembergue Cardoso constituiu um procedimento essencial dessa etapa do trabalho. Das 57 partituras localizadas, 56 encontramos inicialmente no acervo do compositor. Apenas a obra *Réquiem em Memória de Milton Gomes* op. 32 (1974), para dois coros e orquestra, foi localizada, a princípio, apenas na biblioteca da ECA-USP⁵. Em sua maioria, as partituras encontradas no Memorial são manuscritos autógrafos e cópias xerográficas dos manuscritos. Há obras editadas constantes de diversas bibliotecas, que possivelmente foram enviadas por Lucy Cardoso (responsável pelo Memorial) ou editor, como a peça *O Navio Pirata* (1979), para coro infantil a 3 vozes, e *Chromaphonetikos* op. 58 (1978), para coro SATB *a cappella*, ambas com edição FUNARTE e presentes em todos os acervos que contém peças de Lindembergue Cardoso. De acordo com nossa consulta, há bibliotecas musicais importantes, como as da UFRJ e UNICAMP, em que não localizamos nenhuma obra, nem mesmo as editadas.

Fundado em 1991, por Lucy Cardoso, viúva de Lindembergue e responsável pelo arquivo até hoje, o Memorial Lindembergue Cardoso constitui um arquivo pessoal e tem composição heterogênea, com itens como roupas, fotos, instrumentos musicais, cadernos com anotações do compositor, prêmios, materiais fonográficos, jornais, revistas, livros, entre outros. Acerca da apropriação de objetos que, em certa medida, não eram considerados documentos históricos, Certeau (1982, p. 80) afirma que "em história, tudo começa com o gesto de separar,

-

⁵ Em etapa posterior da pesquisa, através do contato com Lucy Cardoso, a obra *Réquiem em Memória de Milton Gomes* Op. 32, foi localizada no acervo do compositor.

de reunir, de transformar em 'documentos' certos objetos distribuídos de outra maneira." Segundo o autor, a ação de recolher ou fotografar materiais para outra função que não a original é uma maneira de ressignificá-los, de transformar o que era, por exemplo, uma anotação de aula, em um objeto de análise.

Ao discorrer sobre conceitos da arquivologia musical, Cotta (2006) apresenta a definição de documento desenvolvida por Belloto:

Documento é qualquer **elemento gráfico, iconográfico, plástico** ou **fônico** pelo qual o homem se expressa. É o livro, o artigo [...], a tela, a escultura, [...] o filme, o disco, a fita magnética [...], enfim, tudo o que **seja produzido por razões funcionais**, jurídicas, científicas, técnicas, **culturais ou artísticas pela atividade humana** (BELLOTTO, 1991⁶ apud COTTA, 2006, p. 19, grifos do autor).

Segundo Cotta (2006) essa definição amplia bastante a noção tradicional, normalmente utilizada para designar apenas os documentos cujo suporte é o papel. Atualmente, um documento é representado por quaisquer elementos gráficos, iconográficos, plásticos ou fônicos. Abarcando partituras, objetos pessoais, programas de concerto e instrumentos musicais, por exemplo.

Além das 56 partituras levantadas no Memorial do compositor, foram recolhidos diversos materiais, os quais compõem importantes fontes documentais para a pesquisa, como materiais fonográficos, programas de concertos que apresentam Lindembergue Cardoso como regente e em que são registradas interpretações de algumas de suas obras corais em diversos estados do Brasil e em outros países, o que evidencia a relevância da sua produção. Encontramos, também, cartas, recortes de jornais locais e capítulos de livros contendo entrevistas com o compositor, que são importantes documentos para o levantamento de sua trajetória profissional e para compreensão de sua produção e de sua biografia.

Destacamos o importante contato estabelecido com Lucy Cardoso, que constitui parte essencial da história do compositor e da Escola de Música da UFBA, pois, além de viúva do compositor, era funcionária do Departamento de Música. Durante nossa visita, fizemos registro escrito de nossas atividades e Lucy nos concedeu uma pequena entrevista na qual discorre sobre a montagem do memorial e sobre a forte relação de Lindembergue Cardoso com o canto coral.

-

⁶ BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes:** tratamento documental. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991. p. 198.

Acerca do uso de conjuntos documentais de origem pessoal como fonte de pesquisa, Heymann (1997, p. 41) explicita como o acesso a esses documentos produzem no pesquisador a capacidade de "simular o transporte no tempo, a imersão na experiência vivida, de forma direta, sem mediações".

Esta sensação é fortalecida quando o material foge aos rigores institucionais da produção documental, às características seriais e ao formato burocrático, e tem uma origem privada, um caráter pessoal, conferindo a impressão de que se está tomando contato com frações muito íntimas da história e de seus personagens. A sedução exercida pelos arquivos privados pessoais sobre os pesquisadores parece repousar exatamente na expectativa deste contato com a experiência de vida dos indivíduos cuja memória, imaginamos, fica acessível aos que examinam sua "papelada", vista como repositório seguro dos registros de sua atuação, pensamento, preferências, pecados e virtudes. (HEYMANN, 1997, p. 41)

O processo de localização de partituras para a realização do trabalho ocorreu em duas etapas. A primeira com a consulta aos acervos, como exposto no texto, e a segunda, após a organização do material levantado, por meio do contato estabelecido com Lucy Cardoso, que sempre se prontificou a contribuir com nosso trabalho, enviando arquivos digitais quando necessários.

Após a localização das partituras, analisamos quais obras se adequariam aos propósitos da pesquisa. Apresentamos abaixo três tabelas com informações relativas ao processo de elaboração do *corpus* de pesquisa.

Levantamento das Obras Corais de Lindembergue Cardoso		
Número total de obras corais levantadas	81	
Obras localizadas	57	
Obras não localizadas	24	
Obras localizadas com uso de notação não tradicional nas vozes	30	
Obras localizadas com uso de notação não tradicional nos instrumentos		
Obras localizadas com uso exclusivo de notação tradicional		

Tabela 2: Informações do processo de levantamento de obras.

Obras não localizadas		
Obras compostas para eventos religiosos	7	
Arranjos de música popular	7	
Obras encomendadas para espetáculos/eventos	6	
Obras para Coro Misto com possível uso de notação não tradicional	1	
Obras para Coro Infantil	2	
Obras com informações insuficientes	1	

Tabela 3: Informações primárias das obras não localizadas.

	Datas	Obras	Formação Instrumental
1	1969	Procissão das Carpideiras (I) Op. 8	Mezzo Soprano solo, coro feminino e orquestra
2	1969	Captações Op. 9	Quarteto vocal (SATB) e instrumentos
3	1970	Aleluia Op. 16	Coro (SATB) e bombo
4	1970-1974	Missa Brevis	Coro (SATB) e órgão
5	1971	Asa Branca (arranjo de música popular)	Coro (SATB)
6	1971	Espectros	Coro (SATB) e orquestra
7	1971	Kyrie-Christe Op. 22	Soprano solo, coro (SATB), cordas e trombone tenor
8	1972	Oratório Cênico Op. 24	Vozes solistas, coro (SATB), orquestra e banda
9	1972	Santo Op. 23	Coro (SATB)
10	1973	Dona Nobis Pacem Op. 28	Coro (SSMsTTB)
11	1974	Réquiem em Memória de Milton Gomes op. 32	Dois coros (SATB) e orquestra
12	1974	A lenda do bicho turuna	Vozes solistas, coro (SATB), flautas, percussão e cordas
13	1974	Os atabaques da pombagira	Coro (SATB)
14	1975	Caleidoscópio Op. 40 (I e II)	Coro (SATB)
15	1977	Fonte Luminosa Op. 47	Contralto solo e quarteto vocal (SATB)
16	1977	Memórias Op. 48	Coro (SATB) e instrumentos
17	1977	Saudade	Coro (SATB) e instrumentos
18	1977	A voz colérica do megafone	Duas sopranos solistas, coro (SATB) e instrumentos
19	1978	Chromaphonetikos Op. 58	Coro (SATB)
20	1978	Cançãoção	Soprano solo, narrador, coro (SATB), sopros, cordas e percussão
21	1979	O navio pirata Op. 62	Coro infantil a três vozes
22	1980	Frevo	Coro (SATB)
23	1981	Missa do Descobrimento Op. 68	Coro infanto-juvenil ou misto a duas vozes, coro infantil, chocalhos e trombetas
24	1981	Carinhinho a Diamantina Op. 72	Barítono solistas, vozes (femininas e masculinas) e instrumentos
25	1982	Romaria a São Gonçalo da Canabrava Op. 80	Vozes solistas, coro (SATB) e orquestra
26	1982	Forrobodó da Saparia Op. 84 (arranjo de folclore)	Coro (SATB)
27	1985	Cantata para as cores Op. 99	Coro infanto-juvenil, solistas (do coro), instrumentos e coreografia opcional
28	1986	História do Arco-da-Velha	Coro infantil, narrador (criança), piano e luz (opcional)
29	1986	Ode ao Dous de Julho Op. 102	Narrador, coro (SATB) e orquestra
30	1988	Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109	Sax tenor e coro (SATB)

Tabela 4: Obras que compõem o corpus de pesquisa.

Como nosso objeto de estudo são as obras do compositor que fazem uso da notação não tradicional nas vozes, logo, as peças que não contêm esta especificação não se encaixam em nosso trabalho. Dentre as 57 partituras localizadas, identificamos 30 peças que fazem uso de novas grafias nas vozes e que constituem o *corpus* da pesquisa. Em relação às 24 obras não encontradas, por meio do estudo dos catálogos e de pesquisa realizada, constatamos que, provavelmente, apenas uma dessas obras se adequaria ao nosso objeto de estudo⁷.

-

⁷ A obra em questão seria *Três Peças para Coro e Instrumentos*. Título atribuído na catalogação de Ilza Nogueira. Segundo o catálogo de Nogueira (2009), não consta na partitura nenhuma informação de data de composição. A peça contém três movimentos e pela instrumentação proposta, coro (SATB), violino, contrabaixo, guitarra e percussão, sugere possível uso de novas grafias.

CAPÍTULO I: Trajetória Coral de Lindembergue Cardoso

1.1. Formação musical: do garoto criador ao jovem arranjador

No mesmo ano de seu falecimento, 1989, Lindembergue Cardoso concluiu um livro de memórias pessoais, chamado *Causos de Músico*, no qual o compositor conta, de maneira bemhumorada, histórias de sua infância e juventude relacionadas com sua trajetória musical. O livro foi publicado em 1994, cinco anos após sua morte e foi utilizado em nosso trabalho como uma importante fonte de informações biográficas.

Lindembergue Cardoso nasceu no dia 30 de junho de 1939, em Livramento de Nossa Senhora, uma pequena cidade do sudoeste baiano, região da Chapada Diamantina. Em sua carreira atuou em diversas áreas da música, tendo por destaque a composição e a regência. Sua formação musical foi permeada de diferentes experiências que refletem importantes características de seu conjunto de obras. Nogueira (2012b, p. 24) afirma que "a obra de Lindembergue Cardoso se apresenta ao observador como processamento de todas as suas experiências de vida e observações da vida que o cercava".

O músico era o filho mais velho de uma família de cinco irmãos. Seu pai, Godofredo Rocha Cardoso, era negociante e proprietário de uma pequena loja de tecidos na cidade de Livramento e sua mãe, Aida Rocha Cardoso, sempre trabalhou como dona-de-casa. Desde pequeno Lindembergue Cardoso gostava muito de ouvir música e segundo Cajazeira (2006, p. 31), sua aprendizagem musical teve início a partir desse processo.

Em 1946, o rádio era uma novidade na cidade do compositor e era comum que as pessoas da comunidade se reunissem em locais específicos para ouvir os programas transmitidos pelas emissoras nacionais. Aos sete anos de idade, Lindembergue Cardoso teve seu primeiro contato com o rádio. De acordo com suas memórias, certa noite, seu pai o levou ao clube da cidade, chamado *Associação dos Amigos de Livramento*, para conhecer e ouvir o "novo aparelho".

Quando cheguei lá, observei, cheio de curiosidade, as pessoas que, sentadas em semicírculo, ouviam atentamente os sons que saíam daquela caixa retangular [...]. Enquanto o observava, fiquei imaginando como podia caber tanta gente dentro daquela caixa [...]. (CARDOSO, 1994, p. 098)

_

⁸ Para citações diretas contidas em nossos textos, optamos pela atualização ortográfica.

O compositor também descreve em seu livro que naquele dia ocorreu o fato que foi o primeiro indício de que seria músico:

Pois bem, assistíamos ao programa quando foi executado um samba. Ao ouvilo, comecei a fazer um batuque com os dentes. Então, um dos ouvintes chamado Didí de Zéca pronunciou uma frase profética:

- Este menino vai dar pra música! (CARDOSO, 1994, p. 09)

O rádio se popularizou e, depois de um curto período, a maioria dos moradores da cidade tinha o aparelho em casa, inclusive a família de Lindembergue Cardoso. O compositor tornouse um ouvinte assíduo dos programas mais famosos da época, como *Balança mas não cai*, *Jararaca e Ratinho*, dentre outros, além de sempre ouvir Luiz Gonzaga e as programações de futebol. Cajazeira (2006) destaca que, diferente do que os métodos tradicionais sugerem, L. Cardoso iniciou seus estudos musicais armazenando sons. "Iniciado pelo rádio, seu acervo musical passou a guardar tudo que ouvia: Luiz Gonzaga, Bob Nelson, Marujadas, Cavalhadas, Reisados, Bandas de Pífanos e Cantigas de Roda." (CAJAZEIRA, 2006, p. 32)

Aguçado por sua curiosidade, aos oito anos de idade, Lindembergue Cardoso formou seu primeiro conjunto musical com alguns de seus amigos de rua. Música como brincadeira, como jogo, como coisa séria. Assim, explorando sons e confeccionando instrumentos, o compositor montou sua primeira formação: flautas de talo de mamão, apitos de talo de arroz, pandeiros de tampa de lata, tambores de latas de tinta vazias e, segundo o compositor, o mais sonoro de todos os instrumentos, "uma cadeira com assento de couro que percutia com um cabito (baqueta) e produzia um som semelhante ao de um tambor." (CARDOSO, 1994, p. 11)

O repertório do grupo era composto por tudo que ouviam no rádio, principalmente Luiz Gonzaga, mas também por músicas presentes nas manifestações folclóricas que aconteciam na cidade, como Reisados e Marujadas e das cantigas de roda feitas nas noites de luar. Algum tempo depois, segundo memórias do compositor, os sons produzidos pelos instrumentos confeccionados por eles não lhe interessavam mais. Então, Beg, como era conhecido pelos mais próximos, começou a frequentar, assiduamente, os ensaios da *Filarmônica 2 de Julho*⁹, banda¹⁰ que pertencia à Associação.

¹⁰ As bandas das cidades do interior, muito tradicionais no Brasil, têm em sua formação, em geral, instrumentos de sopro, como clarinete, flauta, saxofone, trompete, trompa, trombone e tuba e alguns instrumentos de percussão, como pratos, caixa clara, surdo e bumbo, por exemplo.

⁹ "Mantida pela Associação, a filarmônica de Livramento chamava-se *Dois de Julho*, em homenagem à data da independência da Bahia (...)." (BASTOS, 2010, p. 26)

O tempo passava e eu estava cada vez mais envolvido pelos sons da Banda. Deixei de lado o arraia, o pião, as bolas de gude, o cavalo de pau e o carrinho de carretel toda vez que a vi desfilar pelas ruas da cidade, por ocasião das festas religiosas ou cívicas. (CARDOSO, 1994, p. 13)

O regente e professor da banda, conhecido como Mestre Né, percebeu o interesse do garoto que, mesmo como espectador, não faltava aos ensaios, e o convidou para tocar no grupo, substituindo o caixista, que havia mudado para São Paulo.

Tradicionalmente, no Brasil, as bandas de música possuem metodologias similares usadas para a aprendizagem musical. Em pesquisa realizada na *Banda de Minerva*, Cachoeira/BA, Cajazeira verificou que:

[...] banda, diferente da maioria das manifestações musicais populares, não tem a tradição da oralidade. O ensino da música segue os princípios básicos da musicalização, ou seja, os princípios básicos da escrita musical e da prática instrumental. Embora o ensino seja coletivo, na mesma hora e local, o aprendizado é individual. Cada aluno possui o seu caderno de música onde todas as lições são escritas para serem estudadas e avaliadas. Após o instrutor escrever a lição e dar explicações, o aluno estuda sozinho e, quando se sente preparado, procura o instrutor para dar a lição e verificar se está correta. Caso não esteja, novas explicações são dadas, e o aluno volta a estudar para posteriormente procurar o instrutor. Isso pode repetir-se quantas vezes forem necessárias. (CAJAZEIRA, 2004, p. 116 apud CAJAZEIRA, 2006, p. 28)

Através de lições colocadas em seu caderno, Lindembergue Cardoso começou a ser alfabetizado musicalmente, ou seja, a ler e interpretar o registro gráfico tradicional da música.

Quando finalmente o sábado chegou, fui encontrar o mestre e ele me perguntou:

- Trouxe o caderno?
- Sim, senhor, está aqui respondi.

O mestre abriu a primeira página e escreveu nas cinco linhas e nos quatro espaços os nomes das notas, explicando:

- As notas das linhas são: mi, sol, si, ré, fá. E as notas que estão nos espaços são: fá, lá, dó, mi.

Ele continuou explicando o que era uma clave e uma escala ascendente e uma escala descendente de Dó. Em seguida passou a cantá-la, pedindo que eu fizesse o mesmo, e eu o fiz.

- Agora vá – disse ele – estude e traga esta lição na ponta da língua, sábado que vem.

Passei a semana seguinte com aquele caderninho cor de rosa nas mãos. Cantei a escala de Dó inúmeras vezes, e quanto mais cantava, mais queria cantar. (CARDOSO, 1994, p. 14)

Em entrevista ao escritor Guido Guerra, publicada no livro *A noite dos Coronéis*, Lindembergue Cardoso fala sobre o importante papel que as bandas assumem no ensino musical, principalmente por ser um ensino vinculado às raízes brasileiras, pois essas tornam-se instituições mantenedoras da cultura popular.

O interessante é que, hoje, existem as escolas de iniciação superior em música, que se baseiam em métodos europeus sem nenhuma afinidade com os valores culturais brasileiros. Então, entrei nessa escolinha da banda e peguei um mestre semianalfabeto, que sabia escrever pra banda muito pouco, não entendia de altas teorias musicais nem de harmonia, nunca ouviu falar em Beethoven nem em Mozart nem ninguém. Mas o acesso aos instrumentos, o brincar com eles, o tentar tirar som, vê-lo ensinando a escala, isso, para mim, foi muito bom. (CARDOSO [entrevista] in GUERRA, 2005, p. 47¹¹)

Depois de fazer 10 lições teóricas, o compositor foi introduzido ao ensino prático do instrumento. Ao concluir a décima lição, Mestre Né não o conduziu à caixa clara, mas a outro instrumento, a trompa. Passado um mês tocando sozinho, "brincando" com o instrumento - como o próprio compositor costumava falar -, estudando as escalas e decorando o repertório tocado pelo grupo, Lindembergue Cardoso começou a tocar no conjunto. Assim teve início a vivência como instrumentista do compositor.

As principais atuações da *Filarmônica 2 de Julho* eram em eventos religiosos, como o dia da padroeira da cidade, festas cívicas e enterros. O repertório da banda era composto basicamente por dobrados¹² escritos pelo mestre e por autores, em geral, desconhecidos. A estreia de Lindembergue Cardoso como músico ocorreu na Procissão do Senhor Morto, na Sexta-feira da Paixão, momento esse nunca esquecido por ele.

De repente, o som da matraca quebrou o silêncio. Saía da Igreja o caixão do Senhor Morto, coberto com o pálio e sustentado por quatro pessoas. Nesse instante, senti todo o corpo arrepiar. Devo confessar ter sido essa, a maior emoção da minha vida de músico. (CARDOSO, 1994, p. 16)

Um ano depois, na mesma banda, depois de tocar trompa, L. Cardoso começou a tocar sax soprano. Ainda em Livramento, tocou em outro grupo, *Afilhados da Lua*, que tinha em sua formação violão, cavaquinho, trombone de pisto, sax soprano, tamborim e pandeiro. O repertório era composto por músicas de Adoniran Barbosa, Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas.

Em 1952, aos 13 anos, Lindembergue Cardoso ingressou no Ginásio recém-fundado na cidade. Na escola, dentre as matérias cursadas, havia a de *Canto Orfeônico*, ministrada pelo

¹² Na tradição das bandas do Brasil, a palavra dobrado é usada para indicar um subgênero das marchas militares.

¹¹ O mesmo trecho da entrevista é citado por Bastos (2010, p. 30-31).

Padre Maurício Celestino Fernandes, com quem aprendeu outros preceitos de teoria musical e participou de mais um conjunto instrumental, *Pau e Corda*, dirigido pelo mesmo padre.

Com ele, aprendi rudimentos de Teoria Musical, que muito me serviu para compor meu primeiro dobrado, em 1953. Durante esse período me interessei por todos os instrumentos da Banda, já com vistas voltadas para a composição. (CARDOSO, 1994, p. 20)

A composição, mesmo que entendida como uma brincadeira dentro de seu desenvolvimento musical, sempre acompanhou a carreira do músico. Já como profissional, o compositor defendeu a criação musical como ferramenta de ensino. Em 1972, escreveu um Método de Educação Musical composto por propostas de exercícios de improvisação e criações coletivas (CARDOSO, 2006).

Inspirado em brincadeiras infantis, Lindembergue Cardoso criou um método que trouxe grande contribuição para a Educação Musical. Indicado, especialmente, para atividades de composição coletiva, atendendo principalmente às crianças, pode, inclusive, servir de apêndice para outros métodos. Idealizado de maneira lúdica, consegue atingir a todos. Tem como características a criatividade e a interatividade. (CAJAZEIRA, 2006, p. 27)

De volta a Livramento, ainda no período do ginásio, Lindembergue Cardoso teve vivência musical com outros instrumentos, como clarinete, violão, cavaquinho, banjo e pandeiro. Neste mesmo período, o conjunto *Afilhados da Lua* obteve destaque na cidade e ganhou uma bateria da prefeitura. Tal fato gerou um desentendimento entre Mestre Né e os componentes do grupo, o que resultou na saída do compositor e de seus colegas da *Filarmônica* 2 de Julho.

Em 1954, véspera de carnaval, Lindembergue Cardoso ganhou um presente de seu pai. Um saxofone alto novo, da marca Weril. Com isso, trocou o sax soprano pelo novo instrumento. Aos 15 anos de idade, tornou-se líder do conjunto *Afilhados da Lua*, que muda seu nome para *Jazz Ubirajara*. Segundo o compositor, o conjunto cresceu musicalmente e tornou-se muito conhecido na região. A partir de então, começaram a tocar nos carnavais das cidades vizinhas.

Dois anos depois, em 1956, L. Cardoso concluiu o Ginásio e mudou-se para Salvador, a fim de cursar o colegial, no *Colégio Central da Bahia*, pois a cidade de Livramento não oferecia nenhuma escola com o curso. Em Salvador, o compositor morou na pensão cujo dono era o ex-prefeito da sua cidade natal. Seu Godofredo, pai do compositor, não era uma pessoa com muitas posses, então, para conseguir se manter na capital, Lindembergue Cardoso tenta começar a tocar em festas e também a jogar futebol, que era uma de suas paixões.

Ao descobrir um programa de rádio que premiava calouros, chamado *Diga o que sabe* e faça o que pode, Lindembergue Cardoso decide se apresentar, tocando sax. Acompanhado de um violonista e de um baterista, o músico tocou o choro *Brasileirinho* e ganhou o primeiro lugar da noite. O prêmio, porém, foi inusitado: uma garrafa de aguardente chamada *Jacaré*. Quanto ao futebol, não teve muito sucesso. A carreira de músico prevaleceu.

Tão logo se estabeleceu na capital, L. Cardoso montou seu primeiro grupo em Salvador, que, como seu primeiro conjunto em Livramento, tinha uma formação peculiar: o compositor tocava sax alto, Nondas, o filho do dono da pensão tocava violão e um rapaz chamado Juvêncio tocava uma cadeira, usada como instrumento de percussão. O grupo se apresentava nas festas da própria pensão e em muitas festas familiares em outros bairros da cidade.

- [...] Sempre que chegávamos numa dessas festas, a pergunta que fazíamos ao dono da casa era sempre a mesma:
- O senhor tem uma cadeira?
- Sim, mas pra quê? perguntava o surpreso cidadão
- Para o meu amigo tocar e acrescentava apressadamente Eis o maior cadeirista da Bahia!

Realmente Juvêncio era um virtuose na cadeira, fazia misérias. (CARDOSO, 1994, p. 35)

Pode-se observar que uma das características de Lindembergue Cardoso era criar e liderar grupos das mais variadas formações. Além do trio da pensão, no colégio em que estudava, o músico também não passou despercebido. Formou outro conjunto, composto por acordeão, sax alto, agogô e pandeiro. Os principais locais de apresentações do grupo eram os bondes, como lembra o compositor: "Tomávamos o bonde na porta do Colégio, e íamos tocando até o Jardim Nazaré, e retornávamos até o centro da cidade. Interessante, ninguém reclamava, pelo contrário, até que gostavam." (CARDOSO, 1994, p. 36)

No final de 1958, Lindembergue Cardoso começou a tocar na noite soteropolitana e, diante de uma agenda repleta de muitas apresentações noturnas, interrompeu os estudos no *Colégio Central da Bahia*. Sua viúva, Lucy Cardoso, em relato fornecido a Bastos (2010), explica a situação: "Ele deixou o Central porque foi tocar na noite. Era um pouquinho orgulhoso, e muito generoso, ficava preocupado com o pai mantê-lo e, como não podia fazer as duas coisas, tocar e estudar... Chegava à aula e ficava cochilando". (BASTOS, 2010, p. 49)

Segundo relatos do compositor, nas férias de 1959, trocou seu sax alto por um sax tenor. Enquanto voltava de trem para Salvador, das férias passadas em Livramento, Lindembergue Cardoso pediu autorização ao chefe do restaurante para tocar durante a viagem. Um pedido simples, mas muito relevante em sua trajetória musical. O chefe consentiu e o compositor

executou diversos números, muitos deles, a pedido dos passageiros. Ao guardar o instrumento, um senhor chamou-lhe de lado e convidou-o para tocar em um conjunto em Salvador. Nesta banda, *Bazooca Joe Jazz*, que tinha uma formação de big band tradicional, Lindembergue Cardoso conheceu Moacyr, trombonista que estudava nos *Seminários de Música da Universidade da Bahia* e que o levou para fazer um teste na escola.

De acordo com o livro do compositor, *Causos de Músico*, compreende-se que ele fez o teste para ingresso nos *Seminários* em 1959, mas segundo documento de Certidão de estudos, citado por Pérez (2009, p. 76), Lindembergue Cardoso prestou o teste em 1958 e ingressou nos *Seminários* em 1959, por falta de vaga.

[...] segundo documento existente com formato de Certidão de estudos, na posse da sua viúva, dona Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, emitido a 29 de Julho de 1974, assinado pelo Chefe de Administração Escolar e pelo Diretor da Escola de Música e Artes Cénicas, Manuel Veiga, pode ler-se: ...que LINDEMBERGUE ROCHA CARDOSO, ingressou nos Antigos Seminários de Música, após submeter-se a teste de admissão no ano de 1958, e somente iniciou seus estudos em 1959, por não haver vaga para o curso de Saxofone, naquele ano.

Ao referir-se aos estudos nos *Seminários Livres de Música*, Lindembergue Cardoso relata ingressar na instituição em 1959 (ou 1960), onde, a princípio, estuda saxofone com o flautista alemão Armin Guthman, até 1962, além de cursar disciplinas complementares do curso. Neste mesmo período, o compositor se mantém tocando em bailes, casas noturnas e cabarés, com alguns conjuntos de música popular como *Bazooca Joe Jazz*, *Orquestra Tropicana*, com a qual faz uma viagem para o Chile, e *Fausto e seu Conjunto*, dirigido por Fausto Alves.

1.2. Seminários Livres de Música e a Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA

Para compreendermos alguns aspectos da formação de Lindembergue Cardoso após o ingresso nos *Seminários Livres de Música*, faz-se necessário localizarmos na história e contextualizarmos alguns acontecimentos relacionados à escola.

Os cursos dos *Seminários Livres de Música* sempre foram vinculados à Universidade da Bahia (hoje Universidade Federal da Bahia). Os cursos de longo prazo foram criados em outubro de 1954, em decorrência da realização do evento *I Seminários Internacionais de Música*, que ocorreu entre junho e julho do mesmo ano, ambos sob a direção de Hans-Joachim Koellreutter.

O principal incentivador para a criação de um curso de música vinculado à universidade foi seu primeiro reitor, Dr. Edgar Santos, que esteve à frente da instituição entre 1945 e 1961.

Sob o comando de Edgar Santos, a Universidade da Bahia foi incentivadora e sustentadora de uma série de movimentos renovadores no campo das artes (principalmente de música e das Artes Cênicas), da Literatura e das Humanidades, e também esteve na vanguarda de empreendimentos que buscavam redirecionar os rumos políticos e econômicos da Bahia. (NOGUEIRA, 2011, p. 353)

Como parte desses novos empreendimentos, podemos destacar a fundação da Petrobrás, em outubro de 1953, que refletiu imediatamente na expansão da universidade. No que diz respeito ao campo da música, Edgar Santos, que era médico, educador e político, sempre apoiou e suscitou projetos relacionados às artes e humanidades, pois "pretendia fazer da instituição universitária o centro da agitação cultural" (NOGUEIRA, 2011, p. 353). Como também tinha apoio do governo federal, recursos superiores contribuíram para esse desenvolvimento de projetos na área da cultura.

Ilza Nogueira (2011) destaca a importância dos *Seminários* na modernização da Universidade e apresenta a filosofia de ensino que norteou a fundação dos cursos, exposta no discurso de Koellreutter, na abertura do *I Seminários Internacionais de Música*:

A fundação dos Seminários Livres de Música foi um dos principais eixos na modernização da Universidade da Bahia. No âmbito do processo de criação do 'Setor de Música' da Universidade, a nova 'unidade permanente' de ensino musical partilhava a filosofia que liderou o evento inspirador da sua origem: o 'I Seminários Internacionais de Música', dirigido por Hans-Joachim Koellreutter e Maria Rosita Salgado Góes e realizado entre junho e julho desse mesmo ano. No discurso de abertura do evento, Koellreutter assegurava:

Os Seminários constituirão um verdadeiro laboratório artístico de alunos e mestres, em cujo recinto serão livres, inteiramente livres, a opinião, as ideias e, o que é decisivo, a crítica.

Os seminários oferecerão [...] um autêntico ensino artístico baseado nos fundamentos de uma cultura geral, num programa moderno e eficiente que respeite o aluno e seus dons naturais, desenvolva sua personalidade e o conduza à procura de estilo e expressão próprios, em substituição do ensino acadêmico, baseado em fórmulas e regras que matam a força criadora e reduzem a arte a um processo. (KOELLREUTTER [discurso proferido] in BASTIANELLI, 2003. p. 5, apud NOGUEIRA, 2011, p. 356)

Esse pensamento contemporâneo dominou e fomentou os *Seminários de Música*, assim como a criação do *Grupo de Compositores da Bahia*¹³ (que será abordado posteriormente), do qual Lindembergue Cardoso foi um dos membros fundadores. A respeito da importância que

¹³ Em nossos textos usaremos a sigla GCB para nos referirmos ao *Grupo de Compositores da Bahia*, como consta na lista de siglas de nosso trabalho.

os *Seminários* tiveram no cenário de educação musical da Bahia e do Brasil, em entrevista publicada por Guido Guerra, L. Cardoso afirmou:

A partir daí, começou um novo movimento musical no Brasil. Até então, no Brasil, havia muito conservatório, escolas tradicionais e de orientação tradicionalista. Os nossos Seminários não. Foram fundados com espírito mais aberto, de dar um enfoque mais contemporâneo ao ensino da arte, voltandose para um repertório mais moderno e aí a Bahia se transformou numa espécie de Eldorado, veio muita gente de fora estudar aqui, veio Antônio Carlos Jobim, veio Guerra Peixe, veio Isaac Karabtchevsky. Porque era a única escola que oferecia possibilidades reais. (CARDOSO [entrevista] in GUERRA, 2005, p. 50-51)

Koellreutter esteve à frente dos *Seminários Livres de Música* de 1954 a 1962. Em 1963, Ernst Widmer, compositor suíço radicado na Bahia, assumiu a direção da escola até 1964 e depois de 1967 a 1970. Entre os anos de 1964 e 1966, a direção dos *Seminários* ficou a cargo do pianista Fernando Lopes. Apesar dos *Seminários* estarem vinculados à Universidade, eram cursos livres. Em 1969, após a Reforma Universitária, instaurada com o golpe militar, foram abolidos os *Seminários Livres de Música*, assim como a Escola de Dança e a Escola de Teatro, e foi criada a *Escola de Música e Artes Cênicas* da Universidade Federal da Bahia, como fusão das três escolas. A partir de então, os cursos de música foram incorporados ao corpo da Universidade e reconhecidos como cursos de nível superior.

Depois de seu ingresso nos *Seminários*, Lindembergue Cardoso nunca mais se desvinculou da instituição. Em seu primeiro ano de curso, o compositor, que até então só tivera contato com a música popular e era pouco familiarizado com o estudo teórico-musical, estranhou o vocabulário empregado pelos professores e alunos, bem como o conteúdo abordado nas aulas.

Meus primeiros dias de Seminário de Música, passei como um burro que olha para um palácio. Não entendia nada do que a maioria das pessoas falava. Quando falavam em português, não dava pra entender os termos técnicos empregados, e menos ainda quando falavam em alemão. De vez em quando, sentado e desconfiado, debaixo daquela mangueira, ouvia termos, como: "dominante", "cadência", "fuga", "Wie gehts" (leia-se viguetes), "motete" e outros que não me recordo. (CARDOSO, 1994, p. 45)

Neste primeiro ano, o compositor dedicou-se basicamente ao estudo do saxofone e aos compromissos com o grupo *Fausto e seu Conjunto*, ainda durante as noites de Salvador. Ao final do mesmo ano (que não sabemos se foi 1959 ou 1960, por conta de discrepâncias nos arquivos), Lindembergue Cardoso recebe um documento enviado pela diretoria dos *Seminários* para fazer um teste de suficiência, que seria uma espécie de prova de recuperação, o que ele

desconhecia. Compareceu ao local na data estipulada e foi surpreendido com uma reunião junto a todos os professores do curso, dirigida pelo professor Koellreutter. Nesta reunião, Koellreutter falou do seu mau desempenho em algumas matérias teóricas e pediu-lhe que fizesse um solfejo, no qual o L. Cardoso teve péssimo desempenho, então, o professor fez um acordo com o futuro compositor:

- Ano que vem, se o senhor quiser permanecer na escola terá que pagá-la. Se o senhor for um bom estudante durante o primeiro semestre, lhe concederei a 'bolsa' novamente. Concorda?

Concordei, pois não havia outro jeito. (CARDOSO, 1994, p. 47)

De acordo com a cronologia feita sobre a vida de Lindembergue Cardoso por Ilza Nogueira, publicada como anexo no catálogo de obras do compositor (de realização da mesma autora), em 1960, L. Cardoso começou a estudar fagote nos *Seminários* de Música com o professor Adam Firnekaes e compôs o *Dobrado João Corrêa* em homenagem a um bom

administrador da sua cidade.

No livro *Causos de Músico* e nos outros dados biográficos consultados, identificamos que, em 1961, o compositor retoma seus estudos nos *Seminários* com mais afinco e é obrigado a cantar no coral da instituição. Segundo o compositor, seu ingresso no coro foi o responsável pelo seu real interesse na música erudita. No teste de classificação vocal, o regente Arlindo Teixeira o classificou como tenor e logo em seguida lhe entregou uma partitura da obra *Magnificat*, de Bach. Ao cantar e conhecer a obra, Lindembergue Cardoso disse descobrir que "a música erudita não era chata" (CARDOSO [entrevista] in GUERRA, 2005, p. 60)

Quando começou o ensaio, fiquei emocionado e comentando pra mim mesmo: "Como é que pode! Essa música já existe há tanto tempo, e eu não a conhecia. Que maravilha!" (CARDOSO, 1994:48)

Para mim, só existia aquele tipo de música que eu executava, no início da banda e, depois, nas orquestras populares. Nunca tinha ouvido as músicas de Bach, Beethoven ou de nenhum outro compositor clássico. Nunca tinha assistido a nenhum concerto e quando me deparei com uma música tão diferente, confesso que bagunçou minha cabeça. Então pensei: como Deus criou uma coisa tão linda e como eu podia ter ignorado, até aquela data, uma coisa assim! (CARDOSO [entrevista] in Jornal A tarde, edição 31 de maio de 1979, apud BASTOS, 2010, p. 67)

Após o ingresso no coro dos *Seminários*, L. Cardoso nunca mais se desvinculou da prática coral, seja no que diz respeito à composição de obras, arranjos ou a cantar, reger e montar grupos com essa formação.

Pode-se reconhecer que o canto coral foi uma das "paixões" de Lindembergue Cardoso. Durante toda a sua vida profissional, ele formou e regeu coros. Essa

atividade lhe inspirou vários arranjos e peças para coro *a cappella*, assim como para coro e instrumentos ou coro e orquestra. (NOGUEIRA, 2012b, p.10)

Aconselhado por Koellreutter, em 1962 Lindembergue Cardoso começa a estudar canto com a professora Sonia Born e passa a integrar o *Madrigal da UBa* (Universidade da Bahia), como tenor.

Lindembergue Cardoso, além de ótimo profissional, com um grande talento musical, é sempre lembrado por seus amigos pelo carisma e simpatia que ainda nas épocas dos *Seminários* cativava a todos. Em depoimento ao jornalista Eduardo Bastos, Fernando Cerqueira, compositor e amigo de L. Cardoso, acentua esses aspectos da personalidade do músico.

Beg era um tipo que fazia amizade com todo mundo, um tipo popular. Onde chegava desenvolvia um mimetismo e era muito querido pelo temperamento calmo. Era muito profissional também, sabia orquestrar e isso facilitava quando tinha um festival. Chamavam ele para fazer arranjos. Ele tinha uma musicalidade intensa e gostava também de pintar e de fazer caricaturas para brincar com as pessoas, e como eu era assim, ficamos nessa parte do entretenimento, sendo responsáveis pelas gozações na Escola. (CERQUEIRA [entrevista] BASTOS, 2010, p. 72-73)

O desenvolvimento musical de L. Cardoso, tanto nos *Seminários* quanto profissionalmente, estava bem encaminhado, porém, em 1963 o compositor tem de retornar a Livramento, onde permanece durante todo ano. Por motivos de saúde - um tumor benigno - volta para sua cidade para se reestabelecer ao lado de sua família, onde permanece até o início de 1964. Não encontramos em nenhuma das fontes consultadas mais informações acerca do problema de saúde de Lindembergue Cardoso. Em seu livro *Causos de Músico*, o compositor cita a dificuldade, sem maiores especificações: "O ano de 1963 não foi um bom ano pra mim, pois fiquei muito doente em Salvador e fui para Livramento me reestabelecer." (CARDOSO, 1994, p. 53)

No retorno a Salvador, em 1964, L. Cardoso retoma suas atividades nos Seminários.

1964 – Retomou as atividades estudantis: estudo de Canto com a Prof.ª Sônia Born e Iniciação à composição com o Prof. Ernst Widmer; participação no *Madrigal*, então regido por Ernst Widmer, e no novo quarteto de saxofones, com Vivaldo Conceição (sax alto), Nelson (sax tenor) e Oscar (sax barítono). A convite deles, passa a fazer parte da Orquestra do cassino mais famoso de Salvador, o 'Tabaris Night Club', situado na Praça Castro Alves. (NOGUEIRA, 2009, p. 81)

Ainda no mesmo ano, o americano Dr. B. Giorg, um dos diretores do *I Festival Internacional de Corais Universitários*, que aconteceria no ano seguinte no *Lincoln Center for*

the Performing Arts, em Nova York, EUA, visitou os Seminários com o intuito de encontrar grupos para participarem do festival. Ao ouvir uma apresentação do Madrigal na escola, Giorg propôs a participação no evento.

Ao término da apresentação particular, o Dr. B. Giorg disse-nos: OK! Agora vocês têm um ano para trabalhar e melhorar.

Na realidade, o principal motivo da escolha do nosso *Madrigal* não foi por tratar-se do melhor coro do Brasil, mas porque o Festival era de Corais Universitários. O *Madrigal*, assim, adequava-se perfeitamente a esta característica. (CARDOSO, 1994, p. 58)

Lindembergue Cardoso afirmou que durante o ano de 1964 o *Madrigal* passou por grande desenvolvimento musical e, em 1965, o grupo se apresentou no festival, representando o Brasil, sendo considerado pela crítica como um dos três melhores grupos participantes. Após o evento, o *Madrigal* fez uma turnê nas cidades de Washington, Boston, Waltham, Reading, Amherst, e novamente em Nova York. No retorno a Nova York, Lindembergue Cardoso estreou e gravou com o grupo seu arranjo de folclore, *Reizado do Piauí*, considerado, em alguns documentos, como sua primeira obra. Mais tarde, o compositor esteve à frente do mesmo grupo como regente.

A viagem do *Madrigal* aos Estados Unidos é considerada uma das motivações para a criação do *Grupo de Compositores da Bahia*. Em relação a esse estímulo, Nogueira (2012a, p. 31) cita a fala do compositor Fernando Cerqueira, membro fundador do grupo e integrante do *Madrigal*:

Eu e Lindembergue começamos a compor os arranjos para o *Madrigal* no verão de 1965, quando já recebíamos orientações de Widmer. Numa certa manhã de dezembro de 1964 ou janeiro de 1965, deitados ao sol do Porto da Barra, escolhemos os temas de nossas primeiras peças: *Reisado do Piauí* (dele) e *Quando o Vento Dava* (minha). Foram nossas primeiras peças na Escola. (CERQUEIRA, 2009, apud NOGUEIRA, 2012a, p. 27)

Em 1966, Lindembergue Cardoso estava familiarizado ao estudo da música erudita, bem como da composição, tendo neste ano escrito algumas importantes peças de seu conjunto de obras, nas quais podemos observar a pluralidade como característica marcante. Destacamos as obras: *O Fim do Mundo Op. 1* (coro misto e instrumentos), *A Festa da Canabrava Op. 2* (orquestra sinfônica) e *Missa Nordestina Op. 3* (coro *a cappella*). Fez também os arranjos para coro *a cappella*: *Reisado dos Compadres* (folclore), *Reisado do Bicho Turuna* (folclore), *Abôio* (folclore), *O Mar* e *Canção da Partida* (D. Caymmi). Em 1967, L. Cardoso iniciou o curso de Composição, sob orientação de Ernst Widmer, que já era seu professor nos cursos livres dos *Seminários*, e até 1968 abandona todas as suas atividades como saxofonista de orquestra

popular. Nesta época, o compositor atuava como percussionista da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia, mas em 1968 mudou de função e começou a tocar fagote na mesma orquestra.

O motivo foi o fato de já estar, a essa altura, totalmente absorvido pela música erudita. Minha participação nos eventos dos Seminários de Música tinha aumentado tanto, que não sobrava tempo e nem vontade para continuar na música popular. (CARDOSO, 1994, p. 62)

Em 1969, mesmo ano em que os cursos livres dos *Seminários* são incorporados à UFBA, acontece no Rio de Janeiro o *I Festival de Música da Guanabara*, organizado pelo compositor Edino Krieger, no qual quase todos os compositores do GCB tiveram peças selecionadas. Sobre a importância do festival para o cenário da música brasileira, Lindembergue Cardoso afirma:

Esse Festival foi realizado em 1969, no então Estado da Guanabara, quando pela primeira vez, no Brasil, houve um grande evento, com a participação de quase todos os componentes brasileiros de todas as tendências e idades, famosos ou desconhecidos, nacionalistas ou vanguardistas, enfim, de todos os matizes. Considero, sem medo de errar, que aquele Festival foi a verdadeira renascença da música brasileira. (CARDOSO, 1994, p. 65)

Dentre as obras premiadas, a peça *Procissão das Carpideiras Op.* 8 (para mezzo, coro feminino e orquestra sinfônica) obteve o 3º lugar e o prêmio do público, as obras *Heterofonia do Tempo*, de Fernando Cerqueira e *Primevos e Postrídios*, de Milton Gomes, ambos também membros do *Grupo*, receberam quarto e quinto lugares, respectivamente. Na edição do mesmo festival, em 1970, mais uma vez a obra de Lindembergue Cardoso ganha o 3º lugar, *Espectros* (para coro e orquestra sinfônica). O primeiro lugar fica com Ernst Widmer, com a peça *Sinopse*.

Os prêmios cariocas não seriam os únicos de sua carreira, que somam 21 prêmios em vida, sem contar as indicações, e um post-mortem. Dentre eles: *III Apresentação de Jovens Compositores da Bahia* (1969), com a obra *Captações Op. 9* (para orquestra de câmara, dois rádios, radiola e quarteto vocal) e o *Troféu Caymmi*, Série Especial 1988, Ano 4, "por sua obra sempre atual e de estatura internacional" (NOGUEIRA, 2009, p. 95).

Ainda em 1970, L. Cardoso casou-se com Lúcia Maria Pellegrino, contadora da EMAC/UFBA¹⁴. Lucy e Lindembergue Cardoso tiveram dois filhos, Renato Cardoso, que nasceu em 1973 e Lindembergue Filho, que nasceu em 1977 e recebeu este nome por ter nascido no mesmo dia que seu pai, dia 30, porém no mês de novembro. Lucy foi esposa, amiga, administradora do compositor e hoje, é responsável pelo *Memorial Lindembergue Cardoso*,

¹⁴ Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

localizado na Universidade Federal da Bahia, contribuindo para a preservação da memória e divulgação da obra do compositor.

A partir de 1964, Lindembergue Cardoso começou a lecionar em escolas de música de Salvador e também a reger coros amadores, porém, por ainda não haver concluído o curso Colegial (que hoje equivale ao Ensino Médio), não conseguia obter o título de graduação em composição¹⁵.

Mesmo sem formação acadêmica, em 1971, o compositor iniciou suas atividades como professor na EMAC/UFBA, lecionando, a princípio, Folclore. Na mesma Escola assumiu a cadeira das disciplinas de Composição, Percepção, Improvisação, Instrumentação e Orquestração, além de atuar como regente de alguns dos coros da instituição.

Na expansão de cursos superiores de música no Brasil, não havia profissionais suficientes habilitados a dar aula, por esta razão em muitas instituições era comum que pessoas com alto conhecimento musical, mas sem titulação, se tornassem professores. A fala de Fernando Cerqueira, primeiro aluno da turma a se formar em composição na EMAC/UFBA, em depoimento dado ao jornalista Eduardo Bastos, vem ao encontro de nossa afirmação.

Lindembergue tinha um problema com o ensino médio e teve que fazer supletivo para se formar. Jamary se formou logo depois de mim e foi para os Estados Unidos. Mas naquela época não era necessário se formar para ensinar na Escola e participar de outras atividades profissionais. (CERQUEIRA [entrevista] in BASTOS, 2010, p. 123)

Como afirmou Cerqueira, Lindembergue teve que cursar supletivo para obter o título do Ensino Médio e poder se formar em Composição. Em 1973 o compositor conclui o 2º Ciclo, após a realização de exames de Madureza (Supletivo) e, em 1974, é graduado em Composição e Regência, sob a orientação de Ernst Widmer.

A partir de 1974, Lindembergue consolidou sua carreira como compositor, regente e educador. O compositor também dirigiu musicalmente inúmeros espetáculos teatrais, compôs trilhas para cinema, além de nunca se desvincular, de fato, da música popular. Dentre os trabalhos de que participou, podemos destacar a instrumentação do musical *Arena Conta Zumbi*, de Edu Lobo.

¹⁵ Na biografia de Lindembergue Cardoso é possível identificar que ele já estava ligado ao curso de composição, por conta de seu vínculo com os *Seminários Livres de Música*. Provavelmente, o compositor havia cursado disciplinas do curso livre que, posteriormente, compuseram a grade curricular do curso de graduação. No entanto, sobre este assunto não localizamos documentação.

¹⁶ Observamos, em relação à falta de titulação para lecionar, que o caso de Lindembergue Cardoso não é único e que esta questão demanda investigação específica, porém é um assunto que não faz parte do âmbito deste trabalho.

Como vimos, é difícil datar o início da carreira de L. Cardoso como compositor, pois a criação musical esteve vinculada até em suas brincadeiras na infância. Tem-se registro que em 1949, aos 10 anos de idade, em parceria com o amigo Boanerges Castro, filho do Mestre Né, ele compôs *Baião por Dois*, para sopros, mas a música não possui registro em partitura.

1.3. Lindembergue Cardoso como regente-educador

Ao longo de sua carreira, Lindembergue Cardoso fundou aproximadamente oito coros, dentre eles, o coral do Colégio de Órfãos de São Joaquim, cujo trabalho inspirou seu *Método de Educação Musical*, que mencionamos no início deste capítulo. Contando com os grupos por ele formados, Lindembergue Cardoso regeu por volta de quinze coros, incluindo o *Madrigal da UFBA*, no qual esteve à frente por aproximadamente nove anos (1975-1976, 1982-1988) e que, curiosamente, foi um dos primeiros grupos em que atuou como coralista e um dos últimos como regente. Apresentamos abaixo tabela¹⁷ com os grupos corais com os quais Lindembergue Cardoso trabalhou (as linhas em cinza representam os grupos criados pelo compositor) e três fotos que mostram a heterogeneidade destes trabalhos: o coral infantil *Os pássaros, o Coral da Luz*, um grupo paroquiano amador e o *Madrigal da UFBA*, coro de caráter profissional¹⁸.

Ano	Grupos Corais que formou/regeu
1968	Coral São Caetano
1970	Coral Os Pássaros
	Coral do Colégio de Órfãos de São Joaquim
1974	Coral Universitário EMAC
1975	Coral no Instituto de Música da UCSAL (1975-1981)
	Madrigal da UFBA (1975-1976 / 1982-1988)
1976	Coral BESA
1977	Grupo Ars Livre (1977-1979)
1979	Coral Universitário da UFBA
	Coral da Juventude do Mosteiro de São Bento
1981	Coral Santa Cruz
1984	Coral da Polipropileno (1984-1988)
1985	Coral da Luz (paroquiano)
1987	Coral TRANSTUR (Empresa de Transportes Urbanos de Salvador)
	Coral TELEBAHIA (Companhia de Telecomunicações da Bahia)

Tabela 5: Grupos corais que Lindembergue Cardoso formou/regeu. Informações extraídas do catálogo de Nogueira (2009).

¹⁷ Os dados da tabela foram coletados na cronologia do compositor, contida no catálogo de Nogueira (2009)

_

¹⁸ As imagens foram gentilmente cedidas por Lucy Cardoso, durante nossa visita técnica ao Memorial Lindembergue Cardoso.



Figura 1: Coral Os pássaros. Fonte: Memorial Lindembergue Cardoso.



Figura 2: Coral da Luz (paroquiano). Fonte: Memorial Lindembergue Cardoso.



Figura 3: Madrigal da UFBA. Fonte: Memorial Lindembergue Cardoso.

Nos documentos coletados, bem como nos trabalhos analisados que discorrem sobre a carreira de Lindembergue Cardoso, é citada sua atuação como regente e professor, mas a figura de compositor está sempre em primeiro plano. Observamos que grande parte de suas atuações como regente e educador estavam atreladas às atividades na área da composição ou no contexto dessas práticas. Seu caráter criador estava sempre em evidência, sendo que ele mesmo afirmava que sua função social se relacionava à composição musical, como registrou em entrevista concedida ao jornalista Guido Guerra.

Bem, eu continuo aí na luta, defendendo minha sobrevivência e minha capacidade de criar alguma coisa. Não sei se vai adiantar muito pra quem viver depois de mim, mas minha função social é compor. Cada um nasce com um dom. E o papel do artista é lutar para não cair de joelhos. (CARDOSO [entrevista] in GUERRA, 2005, p. 62)

Apresentamos, a seguir, tabela com todas as atividades relacionadas à carreira docente ou a cargos correlatos à área. Da mesma forma que na tabela anterior, através dos dados obtidos no catálogo de Nogueira (2009), localizamos a instituição ou evento em que o compositor trabalhou, o período e qual o cargo ou as atividades desenvolvidas.

Por meio da análise da tabela, vemos que Lindembergue Cardoso atuou como professor de música e educação artística em duas escolas de ensino regular. Como professor universitário trabalhou no Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador, lecionando composição durante sete anos e na EMAC/UFBA, desde 1970 até 1989, quando veio a falecer. Nessa

instituição atuou como professor em diversas disciplinas teóricas dos cursos de música e em cargos da área administrativa-pedagógica, além de ser regente de alguns grupos, como já colocamos. Outra atividade evidenciada pela tabela é sua atuação como professor convidado de Composição e de Laboratório de Criatividade em diversos festivais de música e oficinas em outros estados, com destaque nos festivais de Brasília e Minas Gerais. Em praticamente todos os festivais que participou, lecionando no Laboratório de Criatividade, os cursos tiveram como resultado a apresentação de espetáculo cênico-musical, o que reafirma a característica interdisciplinar do compositor. Ambas tabelas também demonstram o caráter dos grupos com os quais o compositor trabalhava, em geral, grupos amadores ou de formação profissional. Em relação aos coros, temos como grupo profissional somente o *Madrigal da UFBA*, que se profissionalizou em 1983, sob a direção de Lindembergue Cardoso.

Instituição / Evento	Ano	Cargo / Atividades de destaque
Escola de Música da Bahia, Salvador /	1964	Professor (sem especificação)
BA		
Instituto de Música da Universidade	1968 - 1969	Professor de Composição
Católica de Salvador / BA	1975 - 1981	
EMAC/UFBA		
II Festival Música Nova	1970	Professor de composição
	1971 - 1989	Professor dos cursos de música, inicialmente na disciplina de Folclore, lecionando também em outras cátedras.
	1978	Coordenador do Colegiado de Composição e Regência, e representante dos Auxiliares de Ensino junto à Congregação da EMAC/UFBA.
	1979	Membro do Colegiado de Composição e Regência da EMAC/UFBA
		Professor de Canto Coral (matéria eletiva)
	1988	Professor das disciplinas Tópicos em Música Brasileira e Seminários sobre Música do Século XX
	(novembro)	Eleito Vice-Diretor da Escola de Música da UFBA, ao lado do Prof. Paulo Lima – Diretor
Curso de Especialização em Música	1989	Idealizador do projeto que visou a incursão dos cursos da
		Escola de Música da UFBA na música popular brasileira
Projeto Vamos no Popular		
Colégio de Órfãos de São Joaquim,	1971-1974	Professor de Educação Musical
Salvador/ BA		
Colégio Militar de Salvador / BA	1974	Professor de Educação Artística
Secretaria de Educação e Cultura do	1974 (julho)	Professor de Música no I Treinamento para Docentes da Série Básica
Estado da Bahia		
9º Festival de Inverno de Minas Gerais	1975	Professor do Laboratório de Criatividade com apresentações de espetáculos cênico-musicais
(Ouro Preto)	1981	
15° Festival de Inverno de Minas		
Gerais (Diamantina)		
I a V edição do Curso Internacional de	1976 - 1980	Professor de Composição, Introdução à Composição e responsável pelo Laboratório de Criatividade, com
Verão de Brasília		produções de espetáculos cênicos-musicais.
Conservatório Alberto Nepomuceno	1977 (outubro)	Professor de composição convidado.
Fortaleza (CE)	1982	Professor de Composição e Coordenador de Laboratório de Criatividade.
	(março/abril)	

I Semana de Música Contemporânea	1986	Coordenador de Laboratório de Criatividade, tendo apresentado espetáculo cênico-musical como resultado
	(maio)	do trabalho.
XII Festival de Inverno de Ouro Preto	1978	A convite do <i>Giramundo Teatro de Bonecos</i> de Belo Horizonte, realizou o laboratório de criatividade, com participação de alunos de artes plásticas e apresentação de espetáculo multimeios ao final do curso.
VII Festival de Música e Artes Plásticas do Estado de Goiás	1978	Professor de Harmonia Funcional para professores do Departamento de Artes do Instituto de Artes da UFGO
XII Festival de Artes Plásticas do Estado de Goiás	1984	Professor de Composição
Conservatório de Música da UFGO - Semana Internacional de Música e Dança De Goiás	1979	Professor de Harmonia Funcional
Centro de Artes e Letras da Universidade de Santa Maria (RS)	1979	Professor de Harmonia e Composição e Coordenador do Laboratório de Criatividade (teatro, dança, música e artes plásticas)
Instituto Estadual Carlos Gomes de Belém (PA)	1980 (agosto)	Professor de Composição e Coordenador de Laboratório de Criatividade para alunos e professores, com apresentação de espetáculo
IV Festival de Arte de Uberlândia (MG)	1981	Professor de Composição e de Oficina de Criatividade, tendo apresentado como resultado espetáculo cênico-musical
Centro de Estudos MUSIKA Goiânia/GO	1982 (fevereiro)	Professor de Composição para professores e alunos.
Ministério da Educação e da Cultura – Secretaria de Educação Superior Brasília / DF	1985	Membro da comissão de avaliação dos cursos superiores da área de Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Norte	1985 (agosto)	Professor de Oficina de Criação Musical com apresentação de espetáculo cênico-musical.
Fundação José Augusto (4 a 13 de julho) – Instituto de Música Waldemar de Almeida Neto (Natal, RN)	1988 (julho)	Professor de <i>Composição e Arranjo</i> , e coordenador de <i>Oficina de Criatividade</i> na <i>I Semana de Música</i> , com apresentação de espetáculo cênico-musical

Tabela 6: Atuações de Lindembergue Cardoso na área docente. Informações extraídas do catálogo de Nogueira (2009).

Figueiredo (1990) inicia sua dissertação *O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de educação musical* apresentando o caráter social da atividade coral. O autor destaca que, em geral, essa é uma atividade exercida por músicos leigos, não profissionais, comum em diversos ambientes da sociedade: educacional, social, religioso e de trabalho. A primeira tabela apresentada neste texto confirma essa afirmação na atuação de Lindembergue Cardoso como regente. Vimos que o compositor dirigiu grupos de escolas, igrejas, empresas e grupos com caráter de inclusão social.

Uma das características evidentes da atividade coral é seu caráter social. Como consequência há uma grande aceitação desta atividade em diferentes segmentos da sociedade. É comum existirem corais em escolas, igrejas, clubes, indústrias, bancos e outros locais. A abrangência que se observa em função deste caráter social da atividade coral resulta na grande participação de leigos, sendo poucos os corais formados por profissionais. Pessoas de diferentes faixas sócio-culturais integram os grupos corais de maneira a tornar a função do regente bastante complexa. (FIGUEIREDO, 1990, p. 01)

Ramos (2003) destaca as inúmeras habilidades que o exercício da regência coral demanda, aproximando-se de Figueiredo (1990) no sentido de justificar a complexidade da função do regente coral.

Reger um coro inclui muitas habilidades.

O exercício da regência pressupõe conhecimento na área de técnica vocal, ouvido apurado para questões de afinação, timbre, precisão rítmica, desenvoltura com questões analíticas e musicológicas, domínio do repertório e das questões interpretativas de natureza estilística, muita cultura geral, literária e artística. Além disso, na maioria dos casos, é necessário ter uma apurada técnica de resolução de problemas, seja através de atividades educativas, seja apenas sendo capaz de muita clareza para a identificação e criação de estratégias para obtenção de resultados. Muitas vezes, em se tratando de Regência Coral, são necessárias qualidades pessoais não exatamente musicais, como certa capacidade de gerência de problemas entre pessoas, de liderança de longo prazo associada a um certo carisma que pode ter inúmeras faces [...]. (RAMOS, 2003, p. 1)

Dentre as habilidades destacadas por Ramos, notamos que, além dos quesitos técnicomusicais, vemos a necessidade de aptidões de liderança educativa, tanto no âmbito do crescimento musical de um grupo - que em coros amadores está diretamente vinculado a processos de musicalização - quanto relacionadas às necessidades de gerenciamento de pessoas. Pfautsch (1988, p. 92, apud GABORIM-MOREIRA, 2015, p. 91) afirma que "todos os regentes corais deveriam ser - ou aceitar o fato de que eles são - primeiramente pedagogos, que instruem, educam e guiam os grupos corais. Essa é uma grande responsabilidade que não pode ser evitada.". Logo, dentre as atividades que são necessárias nesta prática, destacamos neste tópico a figura de Lindembergue Cardoso como regente-educador.

Gaborim-Moreira (2015) apresenta o termo regente-educador partindo de um conceito que engloba "o conhecimento técnico-musical do regente e, paralelamente, suas ações enquanto líder de um processo educacional cujos resultados são obtidos em grupo." (GABORIM-MOREIRA, 2015, p. 91). Pensando na questão do coro e do ensaio coral como um processo artístico-educacional, adotamos também o conceito de Coral-Escola, desenvolvido por Ramos (2003), entendendo que o trabalho de *performance*, individual ou coletiva, também é parte constante de um processo de musicalização. Vemos então que a prática coral possui tanto um viés artístico quanto educativo. Ramos (2003) abarca a importância de o ensaio coral ser visto sob essa ótica.

[...] o conceito de CORAL-ESCOLA, pensado como um espaço onde a formação e performance acontecem indissoluvelmente associadas; onde toda ação é educativa; onde a qualidade artística é objetivo primeiro, mas é também objetivo educativo; onde as aulas não são um espaço separado de aprendizado e treinamento musicais; onde ensaios são aulas; onde apresentações são aulas; onde aulas se confundem em profundidade com a atividade artística enquanto tal. (RAMOS, 2003, p. 11)

Muitos aspectos estão incorporados ao fazer musical, como a busca por uma qualidade artística que, no caso do conceito de CORAL-ESCOLA, é interdependente do objetivo educativo, bem como parte também do objetivo social. No caso da atuação de Lindembergue Cardoso, observamos em alguns registros seus posicionamentos ideológicos - que se refletem em sua produção e prática pedagógica - e sua intenção de promover através do fazer artístico-musical uma integração social, multidisciplinar que vê no processo educativo um trabalho investigativo. Na mesma entrevista citada no início deste texto, o compositor aborda sua imersão na composição e comenta sobre uma série de espetáculos compostos por ele que tinham como temática principal o lixo - com intenção de denúncia social.

Quando você se descobre como compositor?

Lindembergue – Foi em 1965, 66, quando comecei a trabalhar com Ernst Widmer, fazendo música contemporânea, depois realizando um trabalho de música cênica, utilizando recursos de teatro, de dança e artes plásticas dentro de uma proposta de integração. Esse trabalho consiste em aproveitar o material considerado imprestável, inserindo inclusive pessoas que estão à margem da sociedade, desenvolvendo com elas uma pesquisa de laboratório. Em cima do que sobrou a gente cria objetos sonoros. O resultado dessa experiência tem sido um trabalho de integração social altamente positivo porque você joga com vários valores a começar pelo confronto ente os que pegam e os que jogam o lixo. (CARDOSO [entrevista] in GUERRA, 2005, p. 62)

Sobre o caráter criador e multidisciplinar de Lindembergue Cardoso, vimos no início deste capítulo que essas características o acompanham desde de sua infância, também estando

presentes na sua prática enquanto regente-educador. Como exposto na entrevista concedida ao jornalista Guido Guerra, os trabalhos do compositor se aproximam de outras linguagens artísticas. L. Cardoso entrou em contato com as artes cênicas após se identificar como compositor, porém, antes disso já tinha interesse em artes plásticas. Em nossa visita técnica ao memorial tivemos acesso a alguns quadros pintados por ele e recolhemos, por meio de fotografias e de registros visuais cedidos por Lucy Cardoso, capas de obras desenhadas pelo compositor, caricaturas e um registro de aviso pregado no quadro da Escola de Música da UFBA, sobre uma reunião de um grupo coral. O comunicado continha duas páginas: a primeira apresentava o aviso em código e a segunda continha o comunicado decodificado. Além do aspecto criativo evidenciado pelo documento, também podemos compreender que a relação do professor Lindembergue Cardoso com os alunos - no caso coralistas - era bastante amistosa, o que acentua o caráter educador e integrador do compositor.

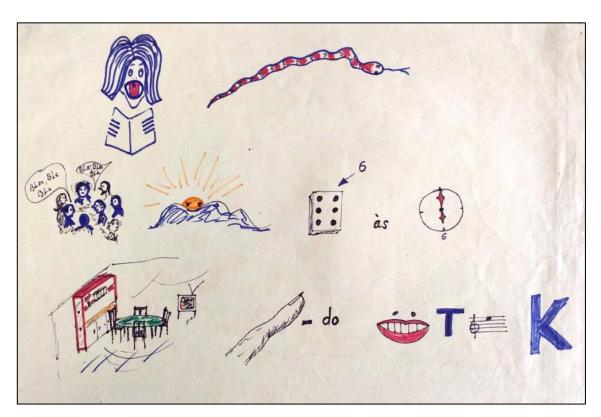


Figura 4: Comunicado codificado.

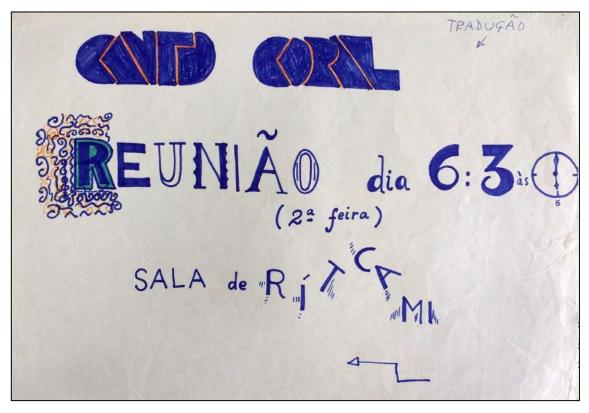


Figura 5: Comunicado decodificado.

Nas atividades desenvolvidas pelo *Grupo de Compositores da Bahia*, há registro da preocupação dos compositores com a educação musical, em especial com a formação de público para a música contemporânea, sendo um dos objetivos do grupo aproximar este público através de obras didáticas. O principal registro dessas propostas encontra-se no texto de Ernst Widmer, *Perspectivas didáticas da atual grafia musical na composição e na prática interpretativa: grafia e prática sonora*, apresentado em um simpósio internacional sobre novas grafias, ocorrido em Roma, Itália, em 1972. Neste trabalho, Widmer apresenta o projeto elaborado e realizado pelo GCB, denominado *ENTROncamentos SONoros*¹⁹, que, segundo o compositor suíço, pretendia "evidenciar a ligação inerente entre o tronco da arte musical contemporânea e as ramificações do mundo sonoro público, ou vice-versa, visando seu reatamento" (WIDMER, 1972, p. 138). Como parte deste projeto, Widmer cita trabalhos dos compositores Rufo Herrera, Jamary Oliveira, Alda Oliveira e de Lindembergue Cardoso, todos membros do GCB. Segundo Nogueira (2003), o projeto didático é voltado "à apreciação da música nova, à capacitação de público para a compreensão de pressupostos básicos da construção musical e aceitação das sonoridades da vanguarda" (NOGUEIRA, 2003, p. 11).

-

¹⁹ O título *ENTROncamentos SONoros* também foi usado em dois trabalhos de Widmer, ambos do ano de 1972: uma obra musical e a tese escrita pelo compositor para o Concurso de Professor Titular da UFBA.

Dos trabalhos compostos por Lindembergue Cardoso e citados por Widmer, encontramse a obra *Extreme Op. 11* (1970), para flauta *piccolo*, violino, violoncelo, tuba, piano e percussão. De acordo com Widmer (1972), nesta obra há enfoque nas regiões frequenciais extremas, sendo que para melhor compreensão da peça e das sonoridades exploradas, foi realizada a seguinte atividade com a público:

Para melhor vivência do acontecimento, as pessoas sentadas do lado esquerdo da sala tiveram que assobiar o mais grave possível alternando com o mais agudo possível das sentadas do lado direito da sala. Correspondentemente, utilizaram-se duas setas, de Isopor, de 3 metros cada: a da esquerda apontando para baixo e a da direita, para cima. Depois apresentou-se uma gravação eletrônica de um glissando de 30.000 a 30 vibrações por segundo. [...] O publicou participou com atenção e espontaneidade surpreendentes. (WIDMER, 1972, p. 139)

Para ilustrar o acontecimento sonoro, foi projetado um slide com a seguinte figura:

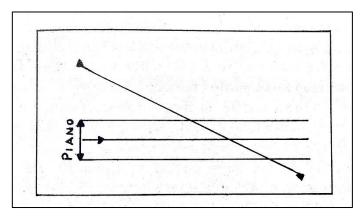


Figura 6: Ilustração de atividade realizada com público pelo GCB.

Outro trabalho de Lindembergue Cardoso que tem destaque no texto de Widmer é seu método de educação musical, inspirado nas atividades corais realizadas com crianças e escrito no mesmo período de registro das atividades desenvolvidas pelo GCB, também de 1972. Widmer (1972) afirma que esses trabalhos têm como base teórica as propostas do educador musical belga Edgar Willems (1890-1978), que associa gráficos aos movimentos do som, no que diz respeito às alturas, com uso de movimentos de glissando e outros desenhos que são significados musicalmente – executados com assobios, na flauta de êmbolo, flauta Pan ou com sirenes.

O método de Lindembergue Cardoso consiste em propostas de improvisação coletiva, grafadas, em sua maioria, com notação não tradicional. Todas as atividades são voltadas para a

exploração de sons vocais ou com "bugigangas" (diferentes objetos sonoros)²⁰. L. Cardoso expõe no início do trabalho que o objetivo do método é "acrescentar aos métodos já existentes algumas possibilidades de se explorar a criatividade das crianças, por meio de um material que está próximo delas: os fonemas, os onomatopaicos e as bugigangas." (CARDOSO, 2006, p. 2). Além da concepção pedagógica, que inclui o incentivo à imaginação e exploração sonora não convencional, percebemos muita similaridade no tipo de grafia utilizada por ele, nos exercícios do seu livro, em relação ao tipo de grafia usada nas suas composições, bem como observamos uso de materiais musicais comuns ao método e às obras.

O livro é dividido em seis partes, que trabalham, respectivamente: 1) exploração de sons vocálicos; 2) exploração de sons consonantais; 3) exploração de sons onomatopaicos e outros sons; 4) exploração das sonoridades das bugigangas; 5) roteiros de improvisação com as sonoridades desenvolvidas: dois cânones e três pequenas peças, sendo que a última utiliza o tema da peça *Ave Maria*, do compositor renascentista Jacob Arcadelt; e 6) atividades de percepção sonora com movimentos coreografados.

Tanto na primeira quanto na segunda parte do livro, as propostas são as mesmas, mudando apenas as sonoridades a serem exploradas. Destacamos aqui os primeiros exercícios que propõe exploração dos sons vocálicos, primeiro em uníssono e em seguida formando acordes livres, curtos e longos. Segundo Cajazeira (2006), neste primeiro momento, L. Cardoso toma como referência as propriedades do som, combinando exercícios de duração, intensidade, alturas indeterminadas e timbres, ao explorar o som das vogais.

Transpondo esses exercícios para a prática coral, observamos que sua abordagem pode ser ampliada. Além dos conceitos destacados por Cajazeira, também contribuem para trabalhar as diferenças vocálicas. No canto coral, a emissão correta das vogais é um fator essencial para a afinação do grupo e um aspecto sempre trabalhado em exercícios de aquecimento vocal. Segundo Hauck-Silva (2012, p. 133) "em um coro, a ausência de diferenciação clara entre as diversas vogais pode fazer com que a afinação fique imprecisa". Miller, a respeito do mesmo assunto, diz que "muitos dos problemas de afinação em grupos corais são consequência da inabilidade do cantor para diferenciar claramente as vogais" (MILLER, 1995, p. 33 apud HAUCK-SILVA 2012, p. 133).

_

²⁰ O compositor usa o termo "bugigangas" para se referir à diferentes objetos sonoros comum ao universo das crianças da época, como bolas de gude, prato de louça, apitos, balões, copos de alumínio, colheres, dentre outros, incluindo qualquer brinquedo que produza som.



Figura 7: Exemplos de exercícios da parte 1 do Método de Educação Musical de Lindembergue Cardoso.

No quarto capítulo de nosso trabalho apresentaremos todas as obras do *corpus* de nossa pesquisa. Veremos que as peças *Memórias I Op. 48* (1970), para coro (SATB) e instrumentos (vide página 133) e *Chromaphonetikos Op. 58* (1978), para coro *a cappella* (vide página 137), contêm exploração dos fonemas vocálicos similares ao exposto no livro.

Nos roteiros de improvisação apresentados na quarta parte do método, destacamos a primeira seção da peça *O parque*, denominada *Sombrinha*. Nela, quatro grupos devem passar por todos os módulos apresentados, a partir do módulo central, com um fonema consonantal e indo para os módulos exteriores, com fonemas vocálicos. O procedimento similar é utilizado na peça *Caleidoscópio op. 40*, para coro (SATB) *a cappella*, em que os coralistas devem alternar a exploração dos sons propostos nos módulos numerados para os módulos externos. Na mesma obra também observamos o uso de fonemas onomatopaicos explorados na peça *A brincadeira*, da quarta parte do método. O termo "muita atividade" se refere ao adensamento sonoro, também presente nos dois trabalhos.

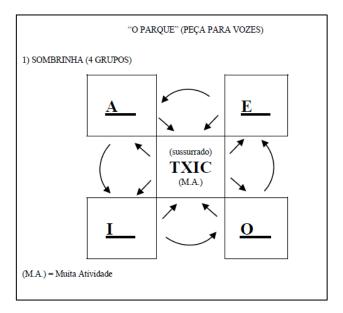


Figura 8: Módulo da peça *O parque*, do *Método de Educação Musical*, de L. Cardoso.

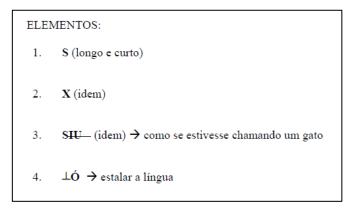


Figura 9: Fonemas onomatopaicos da peça A brincadeira, do Método de Educação Musical, de L. Cardoso.

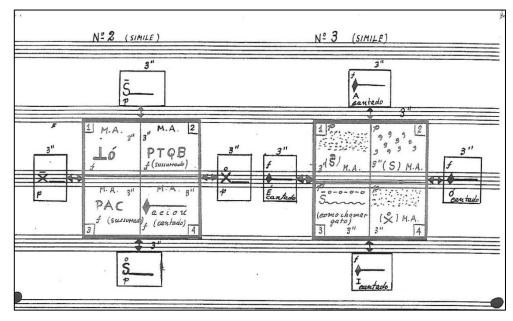


Figura 10: Excerto da obra Caleidoscópio Op. 40, de L. Cardoso.

Outras obras para coro misto com caráter experimental, além das peças para coro infanto-juvenil, como *O navio pirata Op. 62* (1981), *Cantata para as cores Op. 99* (1985) - em que há movimentação coreografada - e *História do Arco da Velha Op. 101* (1986), também fazem menção a elementos explorados no livro. Portanto, partindo da perspectiva das questões interpretativas, podemos adicionar outra função ao método: seu uso como instrumento auxiliador no processo de preparo de obras corais do compositor com caráter experimental, tanto para exploração das sonoridades, quanto para a aproximação dos intérpretes à concepção musical de Lindembergue Cardoso.

CAPÍTULO II: Grupo de Compositores da Bahia: conexões nacionais e internacionais

2.1. Experimentalismo e mudanças de paradigmas nas práticas corais internacionais

No decorrer do século XX ocorreram inúmeras transformações na prática coral. Desde a formação dos grupos às diversificadas possibilidades de repertório, bem como mudanças relacionadas às funções dessa prática, tanto no contexto da música sacra, quanto secular, na prática amadora ou profissional. De acordo com Fernandes (2009), algumas das funções da atividade coral adquiridas no século XIX foram mantidas, como sua forte natureza social e amadora. Porém, "junto a elas, duas outras importantes características foram acrescentadas: uma noção aprimorada de grupo coral como instituição organizada e uma maior preocupação estética com sua sonoridade" (FERNANDES, 2009, p. 133). A formação de coro misto (conhecida como SATB) foi a mais utilizada e a presença de mulheres nos naipes de soprano e contralto se solidificou. Coros de vozes masculinas, adultos e infantis, que predominavam em períodos anteriores, permaneceram, mas, em geral, vinculados a instituições eclesiásticas ou acadêmicas. O coro feminino teve um grande desenvolvimento, adquirindo ao longo do século espaço na prática artística tal qual os coros masculinos. Neste texto apresentaremos mudanças na prática coral a partir do desenvolvimento de seu repertório, com enfoque nas experimentações ocorridas a partir da segunda metade do século XX.

Nick Strimple (2005), na introdução de seu livro *Choral music in the twentieth century*, afirma que, no início do século XX, enquanto alguns compositores como Edward Elgar, Camille Saint-Saëns e Richard Strauss se mantinham nas tradições da música romântica, compositores como Claude Debussy, Charles Ives e Gustav Mahler indicavam de forma clara que uma nova era estava surgindo. No mesmo texto, Strimple apresenta de maneira sucinta o contexto histórico-social vivido pelos compositores no primeiro terço do século em questão.

Durante as primeiras três décadas os compositores foram profundamente afetados pelo nacionalismo, avanços tecnológicos, instabilidade social e os inconcebíveis estragos da primeira guerra mundial. A influência dos institutos religiosos diminuiu à medida que o conhecimento da psique humana aumentou. Justiça social foi chamada. Os impulsos românticos do século XIX pareceram ilusórios ou imorais e não tinham mais impacto. Muitos jovens compositores foram atraídos pelos novos ideais do impressionismo e do expressionismo, enquanto outros buscavam sua linguagem própria através do

estudo da música folclórica, do jazz e da música pré-romântica. (STRIMPLE, 2005, p. 9, tradução nossa²¹)

Em outro trabalho mais recente sobre o mesmo tema, *Choral music in the twentieth and early twenty-first centuries*, publicado no livro The Cambridge Companion to Choral Music (2012), Strimple faz uma síntese da música coral do século XX e do início do século XXI, abordando as principais correntes composicionais, por meio da apresentação de compositores que marcaram o período. Dentre os compositores e movimentos que foram representantes das primeiras décadas do século e que influenciaram gerações posteriores citados por Strimple, destacamos aqui o americano Charles Ives (1874-1954); a música impressionista de Claude Debussy (1862-1918); Igor Stravinsky (1882-1971), que emancipou o ritmo de maneiras até então inconcebíveis; Gustav Mahler (1860-1911), que continuou a expandir os limites da tonalidade e dos padrões formais tradicionais; e Arnold Schoenberg (1874-1951) que, ao dar continuidade ao romantismo tardio alemão, intensificou o uso do cromatismo, o que o conduziu ao expressionismo atonal, à formulação da técnica dodecafônica e ao serialismo. Outros compositores de destaque, como Béla Bartók (1881-1945) na Hungria e Leoš Janáček (1854-1928) na Morávia, bem como Villa-Lobos (1987-1959) no Brasil, demonstram em suas obras uma completa assimilação das tradições populares locais.

Strimple (2012) afirma que as duas guerras mundiais impactaram profundamente a música coral. Durante a Primeira Guerra Mundial, compositores buscaram, através de suas obras corais, semear ideias do patriotismo, ora de maneira mais enfática, como em composições de marchas para guerra, ora de forma mais reflexiva, como na obra *Trois Chansons* (1914-15), que Maurice Ravel (1875-1937) compôs expressando seu desejo pelo alistamento no exército. Outro aspecto interessante da obra composta neste período é o aumento da produção para vozes femininas, tendo uma de suas causas o grande recrutamento de jovens homens europeus para as forças armadas. Strimple destaca a obra do compositor Leoš Janáček, de 1916: *Kašpar Rucky, Songs of Hradčany* e *The Wolf's Track*, como peças representantes deste momento. Muitas cantatas compostas em cima de textos que lamentavam a destruição trazida pela guerra, como *Spirit of England* (1916), de Edward Elgar, foram produzidas e interpretadas no lugar dos

²¹ During the first three decades composers were profoundly affected by nationalism, technological advances, social instability, and previusly inconceivable ravages of Word War I. The influence of religious institutions declined as knowledge of the human psyche increased. Social justice beckoned. Nineteenth-century romantic impulses seemed delusory or immoral and no longer had impact. Many young composers were attracted to the new ideals of impressionism or expressionism, while others sought their own language through the study of folk music, jazz, and pre-ninetheenth-century music.

réquiens, cuja execução parecia inadequada, devido ao grande número de mortes consequentes dos combates.

Na Segunda Guerra Mundial, obras nacionalistas com caráter propagandistas foram compostas em todos os países combatentes. A exemplo disso podemos destacar a *Yellow River Cantata* (1939, revisada em 1941), do compositor chinês Hsien Hsing-hai (1905-1945), *Along the Coast, Conquer the East* (1940), do japonês Kiyoshi Nobutok (1887-1965), *Six Choral Songs* (1940), de Vaughan Williams (1872-1958) e *Alexander Nevsky* (1939), de Prokofiev (1891-1953), composta a princípio para o filme de mesmo nome, de Sergei Eisenstein. Ainda segundo Strimple (2005), ao final da guerra observamos que os compositores mais jovens, depois de um período de devastação e incerteza, buscaram estilos mais objetivos, frequentemente baseados no serialismo fortemente difundido por Anton Weber. Para alguns desses compositores, a música coral tinha pouca credibilidade, principalmente porque julgavam o som da voz como algo muito sensível, sendo que sons eletronicamente gerados começaram a ser cada vez mais explorados nas composições.

Os cursos de verão em Darmstadt foram um importante cenário nas mudanças do pósguerra. Em 1946, com o apoio dos Estados Unidos e da Alemanha ocidental, Wolfgand Steinecke e Ludwig Metzger organizaram o primeiro *Ferienkurse für Internationale Neuw Musik* (Curso Internacional de Verão para a Música Nova), na cidade de Darmstadt, Alemanha. Segundo Alves (2015), a partir de 1948 os cursos incorporaram propostas musicais mais experimentais, sendo o principal centro de vanguarda do período, tendo como seus principais representantes, Messian, em um primeiro momento, e, em seguida, Stockhausen e Boulez.

Por volta de 1948, com a chegada de Messiaen e Leibowitz, a atenção dada à técnica dodecafônica da Segunda Escola de Viena e aos elementos formais encontrados na música "russa" de Stravinsky começou a mudar a direção dos cursos. Entre 1950 e 1952, três brilhantes músicos - Nono, Stockhausen e Boulez, nessa ordem - fizeram sentir sua presença. A notável música que eles e seus colegas iriam criar na década seguinte reestruturou, literalmente, o mundo da música moderna. (ATTINELLO, 2007, p. 26-27, apud ALVES, 2015, p. 23)

Através da técnica dodecafônica, bem como do serialismo, adotada como possibilidade expressiva inicialmente por Schoenberg, sendo empregada e desenvolvida por seus discípulos, como Anton Webern e Alban Berg, segundo Moura "a prática serial buscava, por meio da manipulação de quatro parâmetros básicos do som - duração, altura, intensidade e timbre - um controle estrito por parte do compositor, sobre todos os elementos composicionais, estruturando-os sistematicamente" (MOURA, 2011, p. 24). Barraud (2005) coloca Pierre

Boulez e Olivier Messiaen como importantes compositores que redescobriram o dodecafonismo após e Segunda Guerra Mundial, desenvolvendo novos procedimentos a partir da técnica serial, exemplificados em obras apresentadas nos cursos de férias de Darmstadt.

Observamos, em direção à segunda metade do século XX, que essa concepção de controle e manipulação dos parâmetros musicais na composição começou a ser questionada. Strimple (2012) apresenta o compositor Charles Ives como um importante precursor das transformações ocorridas na música após a segunda metade do século. Algumas de suas obras, como o *Salmo 67* (1894), o *Salmo 90* (finalizada em 1924) e *Three Harvest Home Chorales* (1912), segundo Strimple, "anteciparam muitas das inovações que ocorreram na música do século XX: bitonalidade, linhas melódicas atonais, harmonias dissonantes, escalas de tons inteiros, clusters de acordes e a serialização rítmica" (STRIMPLE, 2012, p. 43, tradução nossa²²). Outros procedimentos muito explorados a partir de 1950, como processos de indeterminação, colagem, experimentações com a música concreta e com a música eletroacústica, segundo Strimple, também sofreram influência do compositor americano. John Cage (1912-1992) é um importante representante desses movimentos e um dos compositores que, segundo Strimple, foi influenciado pelas propostas de Charles Ives.

Ross (2007) apresenta Cage como o mais radical compositor americano de sua época. "Cage desencadeou alguns dos mais assustadores eventos e não-eventos na história da música: colagens de fitas e rádio, trabalhos compostos com lances de dados, acontecimentos multimídia e o famoso 4'33", durante o qual o intérprete não produzia nenhum som." (Ross, 2007, p. 384-385). Segundo o mesmo autor, em 1958, Cage substituiu Boulez em uma série de conferências em Darmstadt, o que abalou o caminho da música europeia. Os novos procedimentos composicionais empregados por John Cage a partir da década de 1930, como o piano preparado, a adoção de instrumentos não convencionais e exploração de diferentes fontes sonoras, também abriram o caminho para novas concepções musicais. Mas talvez a principal contribuição do compositor para os processos criativos tenha se dado a partir dos estudos de filosofias orientais (como o zen-budismo), com as quais John Cage tomou contato a partir de 1940 e que orientaram a introdução de elementos aleatórios no processo de criação e na prática interpretativa (MOURA, 2011).

Se Cage realizou, desde a década de 1930, muitas e diversas experimentações musicais, seu desdobramento em uma vertente estética com a participação de outros compositores aliados a essas propostas criativas e posicionamentos estéticos-filosóficos firmou-se mais consistentemente na segunda metade dos

-

²² "[...] anticipated many of the innovations that occurred in twentieth-century music: bitonality, atonal melodic lines, dissonant harmonies, whole-tone scales, chord clusters, and serialized rhythm."

anos de 1950. Uma de suas consequências foi o questionamento da função da notação tradicional. Instrumentistas e cantores passaram a ser solicitados a executar procedimentos que não estavam mais contidos no sistema tradicional de representação musical. Os instrumentos, por sua vez, expandiram-se em suas possibilidades expressivas. O resultado foi que a relação intérprete/compositor, e mesmo deste com sua obra, foi subvertida. (MOURA, 2011, p. 26)

A ruptura com os conceitos estéticos e composicionais existentes interferiram na relação do compositor com o intérprete, do intérprete com a obra, bem como da obra com o público. Ao intérprete era exigido muito mais do que dominar tecnicamente seu instrumento (na concepção tradicional). Cabe ao instrumentista por vezes atuar como percussionista, explorando diferentes sonoridades de seu instrumento, assobiar enquanto toca ou produzir inúmeros sons vocais. Moura destaca outros procedimentos empregados, tais como: "ações teatrais, jogos improvisatórios, incorporação do acaso, participação ativa da plateia, exploração de novos recursos tímbricos, uso de novas tecnologias e utilização de recursos extramusicais" (MOURA, 2011, p. 28). Em relação à grafia tradicional, esta apresentou-se limitada para expressar e grafar os procedimentos requeridos pelos compositores, que criaram novos sistemas para o registro musical, bem como para expressar seus novos conceitos (abordaremos com mais aprofundamento essa questão em capítulo posterior). Garretson (1998), em seu livro *Conducting Choral Music*, que teve sua primeira edição em 1961, apresenta esse tipo de repertório ao leitor, a partir da ótica de um intérprete que estava vivenciando essas mudanças.

Enquanto os compositores continuam a explorar novos meios de expressão musical, eles descobrem que os meios convencionais de notação musical não lhes permitem suficiente flexibilidade e não existem símbolos suficientes para exprimir suas ideias musicais. Isso resultou na criação de uma forma totalmente nova de notação. Neste momento, uma notação específica foi concebida para alturas faladas, elevando e abaixando a altura da voz, gritos, ruídos, gargalhadas, em diferentes níveis de dinâmica, clusters, pronúncias em staccato, sussurros, vários sons labiais, estalos de língua, tosses, sons sibilantes, risos, palmas das mãos, glissandos, vibrato, tempo, duração, acelerando, ritardando e vários outros efeitos vocais. (GARRETSON, 1998, p. 186-187, tradução nossa²³)

²³ As composers continue to explore new means of music expression, they find that the conventional means of music notation do not allow them sufficient flexibility, nor do symbols always exist for the expression of their musical ideas. This has resulted in the creation of an entirely new means of notation. Specific notation now has been devised for spoken pitches, raising and lowering the pitch of the voice, shouts, screams, laughter varying dynamic levels, tone clusters, staccato pronunciations, whispers, various lip sounds, tongue clicks, coughs, hissing sounds, giggles, hand claps, glissandos, vibrato, tempo, duration, accelerando, ritardando, and various other tonal effects. (Garretson, 1998, p. 186-187)

Strimple (2005) afirma que, no geral, compositores europeus nascidos em torno da segunda grande guerra não apresentavam grande interesse na música coral. Segundo o autor, "alguns compositores mais jovens do pós-guerra consideravam a suavidade da voz humana imprópria em uma época dominada pela ameaça do holocausto nuclear" (STRIMPLE, 2005, p. 13, tradução nossa²⁴). Strimple afirma que a proposta estética de John Cage, assim como a de Stockhausen, seguiam uma direção puramente instrumental e que somente a partir da estreia da *Paixão Segundo São Lucas*, de Krzysztof Penderecki, em 1966, o caminho foi aberto para a música coral. Apesar desta afirmação, encontramos duas importantes obras de compositores atuantes nos cursos de Darmstadt que, ainda no final da década de 1950 e início da década de 1960, exploraram novas possibilidades através do canto coral.

O compositor argentino-alemão, Mauricio Kagel (Buenos Aires, 1931 - Colônia, 2008), iniciou suas atividades como compositor na Argentina, onde participou de grupos de música de vanguarda, como o *Agrupación Nueva Música*, fundado pelo compositor Juan Carlos Paz. Em seu país de origem, Kagel conheceu Boulez que "o encorajou a ir para a Europa, de modo que, em 1957, Kagel se muda para Colônia, cidade em que vive como bolsista do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico" (ALVES, 2015, p.16). Kagel participou ativamente dos cursos de Darmstadt, tendo recebido alta aceitação como compositor, chegando a suceder Stockhausen à frente do Instituto de Música Nova da Rheinische Musikschule de Colônia (1969). A obra *Anagrama* (1957-8) para quatro cantores solistas, coro falado e pequeno grupo de câmara, segundo Alves (2015), foi concebida ainda na Argentina, mas finalizada na Alemanha, onde também foi estreada em 1960, sendo considerada uma das principais obras vocais da chamada *Escola de Darmstadt*. A obra utiliza como principal elemento composicional o material fonético e linguístico, explorando suas sonoridades a partir de uma manipulação serial:

Anagrama faz referência ao procedimento de reordenação de letras de palavras ou frases com o objetivo de formação de novas palavras e frases. Kagel alude novamente a procedimentos oriundos da linguagem escrita ou falada, presentes por exemplo em *Palimpsetos* [obra coral do mesmo compositor, composta em 1950]. A peça é dedicada a Pierre Boulez e marca simbolicamente a transição da estética kageliana de uma postura de absorção da ideologia vanguardista para uma postura mais propositiva e autônoma. [...] Em *Anagrama* as partes vocais são compostas a partir do palíndromo latino "In girum imus nocte et consumimur igni"²⁵. Em alguns momentos os intérpretes devem compor seu texto a partir da formação de anagramas do palíndromo em diferentes línguas. Outro procedimento que remete à estrutura

_

²⁴ Some younger postwar composers considered the sensuousness of the human voice to be inappropriate in an era dominated by the threat of nuclear holocaust.

²⁵ "Nós circulamos pela noite e como consumidos pelo fogo" (tradução do autor).

do palíndromo é o da forma da peça, que também pode ser executada de maneira reversa. (ALVES, 2015, p. 29)

Na publicação da partitura pela *Universal Edition*²⁶, observamos que antecede a partitura três mapas de posicionamento dos instrumentos para a execução da peça e um prefácio com a instrumentação descrita, bem como indicações de execução da obra, tanto para os instrumentistas quanto para os cantores. Nessas indicações o compositor aponta para as possibilidades de criação propostas aos intérpretes. Ao explicar de que forma os cantores podem compor seus próprios textos, Kagel salienta as possibilidades de sonoridades a serem exploradas, sendo evidenciado através de suas colocações a mudança na relação obra-intérprete sobre a qual discorremos anteriormente.

Todas as formas de fala e articulação tímbrica utilizadas pelo compositor podem ser usadas na execução desses textos adicionados (por exemplo - gagueira, *molto vibrato*, com voz trêmula, com sotaque estrangeiro, com boca quase fechada, *quase senza voce*, falando enquanto inala, etc, etc). Cabe à imaginação do performer encontrar outras formas de articulação e aplicá-las a seus próprios textos inventados. (KAGEL, 1957-1958, p. 7, prefácio da partitura *Anagrama*, tradução nossa²⁷)

Outra obra que explora a formação coral, composta por um compositor vinculado à chamada *Escola de Darsmtadt* e que antecedeu a estreia da *Paixão Segundo São Lucas*, é a peça *Momente*, para soprano solista, quatro coros e 13 instrumentos, de Stockhausen. A obra passou por diversas fases de composição, mas teve seu marco inicial em 1962 e sua versão final em 1969. É composta de 30 momentos (seções interdependentes) e 71 insertos musicais. Apesar de ter sua data de finalização posterior à obra de Penderecki, já em sua primeira fase de composição foi apresentada ao público. Segundo consta no prefácio da partitura, sua estreia mundial foi conduzida pelo próprio compositor em 21 de maio de 1962, na estação de rádio de Colônia, tendo participação do coral e dos instrumentistas da Rádio da Alemanha Ocidental. A obra é uma das mais longas do compositor, com duração total de cerca de 113 minutos, sendo que a primeira parte, apresentada em 1962, teve cerca de 25 minutos de duração.

Dentre os instrumentos utilizados na obra, além das vozes, podemos destacar o uso de órgãos elétricos e percussão, executados por instrumentistas específicos e também por

²⁷ All the forms of speech and tone-color articulation used by the composer can be used in performing these added texts (for example - stuttering, molto vibrato, with shaking voice, with a foreign accent, with almost closed mouth, quasi senza voce, speaking while inhaling, etc, etc). It is left to the imagination of the performer to find other articulation-forms and to apply these to his own invented texts.

-

²⁶ A partitura completa está disponível para consulta no site da editora, através do link https://www.universaledition.com/composers-and-works/mauricio-kagel-349/works/anagrama-1124 (consulta realizada em junho de 2018).

componentes do coro. Na parte do coro, além do uso do canto convencional e do chamado *Sprechstimme*²⁸, observamos a exploração de diferentes sonoridades como sons de beijos, estalos de língua, estalos de dedos, bater palmas e pés. O título da peça vem da ideia de seções curtas e independentes, que refletem uma maneira não convencional de pensar o discurso musical. Ferraz e Santos (2017) colocam Stockhausen como o compositor que formalizou uma nova tendência relacionada à desconstrução das estruturas tradicionais das obras musicais.

Ao ampliar o debate sobre o serialismo para a questão do tempo, antes confinado essencialmente ao universo das alturas, Stockhausen e a geração de Darmstadt da década de 1950 passaram a buscar outras formas de pensar o tempo dentro da música. A maneira de organizar o discurso musical de modo que ao mesmo tempo que negasse as estruturas tradicionais do pensamento musical pudesse propor uma alternativa, levaram Stockhausen a propor uma solução formal que parecia imensamente inovadora: a forma momento. Ele entendia, todavia, estar formalizando algo que já era relativamente presente em outros compositores de relevo. Sua maneira de abordar, entretanto, era mais direta e conscientemente orientada em função da ruptura final que se daria na desconstrução da linearidade dos eventos. (SANTOS; FERRAZ, 2017, p. 347-348)

Outra consequência dessas novas formas de construção do pensamento musical, em que os parâmetros tradicionais não ocupam uma posição hierárquica nas composições, foi a concepção de obras a partir do desenvolvimento textural. Santos (2013) apresenta Ligeti e Penderecki como dois importantes compositores que desenvolveram a linguagem da música textural dos anos 1960. Segundo o autor, "a partir dos desenvolvimentos do serialismo integral, que teve em Darmstadt um centro importante de difusão, foram abertos caminhos para novas maneiras de pensar a organização da música." (SANTOS, 2013, p. 1).

O serialismo integral, ao quebrar com os aspectos tradicionais da estrutura musical, como melodia, harmonia e direção formal, abriu a possibilidade de uma música na qual os detalhes individuais parecem insignificantes em relação ao todo da obra, o efeito global. Isso abriu caminho para que a textura musical fosse entendida de uma nova maneira e se tornasse o novo foco de interesse (MORGAN, 1991, p. 345, apud SANTOS, 2013, p. 2).

Interessante ressaltarmos que a obra de ambos compositores também representa esse momento de ruptura para o repertório coral. Krzysztof Penderecki (1933) é um compositor polonês que teve importante influência na obra de Lindembergue Cardoso. Dentre suas obras corais mais conhecidas, destacam-se a *Passio et mors Domini Nostri Iesu Christi Secundum Lucam* (1962-1965) - conhecida como *Paixão Segundo São Lucas* -, *Utrenja* (1970-1971) e o

_

²⁸ Também conhecida como *Sprechgesang*, é um estilo de canto que combina elementos da voz cantada e falada. Abordaremos com maior profundidade este assunto no último capítulo de nosso trabalho.

Réquiem Polonês (1970-2005). Além da exploração da denominada música textural e também da micropolifonia, outro aspecto que se destaca na obra do compositor polonês é o uso da notação não tradicional.

Destacamos aqui a *Paixão Segundo São Lucas*, para três solistas, narrador, coro de meninos, coro misto e orquestra. De acordo com a edição da partitura publicada pela *Polskie Wydawnictwo Muzyczne* (PWM), editora polonesa, a obra foi escrita entre 1962 e 1965 para celebrar o 700° aniversário da Catedral de Münster e estreada em 1966. Segundo Regina Chłopicka, que escreveu os comentários que antecedem a partitura da edição PWM, a obra é dividida em duas partes, conforme a tradição barroca, sendo que a linguagem musical da peça alia tradição e modernidade através dos seguintes aspectos:

[Uso de] material musical tradicional e timbres não convencionais; referências "quasi-tonal"²⁹ e a técnica de doze tons; técnicas contrapontísticas derivadas do Renascimento e das técnicas sonoras modernas (por exemplo, clusters). Os principais motivos e temas da *Paixão* derivam de duas séries de doze sons, artisticamente construídas, nas quais os intervalos de terça, segunda menor e trítono têm uma função especial. As últimas quatro notas da segunda série formam o motivo b-a-c-h, funcionando como a base temática de várias seções da obra, incluindo o expandido Passacaglia *Popule Meus*. O motivo pode ser interpretado como uma homenagem simbólica feita pelo compositor contemporâneo ao seu grande antecessor. [...]

A paixão ocupa um lugar especial na música do século XX. Por um lado, é um trabalho completamente moderno, por outro lado - faz parte da grande tradição da música sacra na cultura europeia. Juntamente com as duas partes *Matinas* [...], forma um tríptico pascal, que - baseado nos diferentes tipos de espiritualidade do Oriente e do Ocidente - enfatiza a dimensão ecumênica universal do evento que se encontra no coração do cristianismo. (CHŁOPICKA, 2000, p. 4, tradução nossa)³⁰

Sobre a escrita vocal, podemos observar o uso de variados elementos não convencionais, como exploração de glissandos entre intervalos de alturas determinadas, uso de alturas indeterminadas aproximadas e a criação de efeitos de massa sonora, como parte da proposta de

-

²⁹ Talvez se refira à música microtonal.

³⁰ [...] traditional sound material and unconventional timbres; quasi-tonal references and the twelve-tone technique; contrapuntal techniques derived from the Renaissance and the modern sonoristic techniques (e.g. clusters). The main motives and themes of the Passion are derived from two, artistically constructed, twelve-note series, in which the intervals of the third, minor second and tritone have a special function. The last four notes of the second series form the b-a-c-h motif, functioning as the thematic basis of several sections of the work, including the expanded Passacaglia Popule Meus. The motive may be interpreted as a symbolic homage paid by the contemporary composer to his great predecessor. [...] The Passion occupies a special place in twentieth-century music. On the one hand, it is a thoroughly modern work, on the other - it forms part of the great tradition of sacred music in European culture. Together with two-parts *Matins* [...] it forms a paschal triptych, which - drawind upon the differents kinds of spirituality of East and West - emphasises the universal ecumenical dimension of the event standing at the heart of Christianity.

micropolifonia. No que se refere ao uso da notação não tradicional, vemos muita similaridade com símbolos utilizados em obras de Lindembergue Cardoso (que será apresentado no capítulo III), com indicações de tempo indeterminado, alturas aproximadas, repetições de módulos, indicações de abertura labial e de recitativos - antecede a partitura uma bula explicativa.

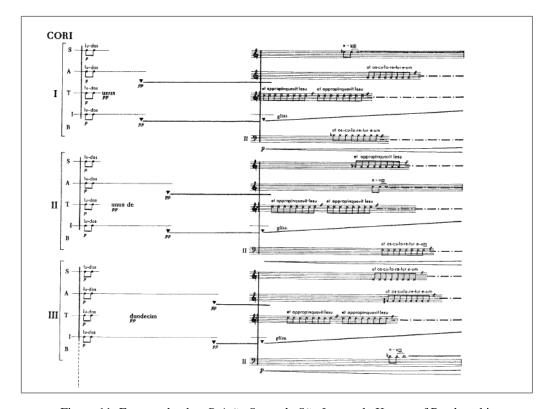


Figura 11: Excerto da obra Paixão Segundo São Lucas, de Krzysztof Penderecki.

Sendo a principal referência da composição micropolifônica, o compositor húngaro György Sándor Ligeti (1923-2006) também participou ativamente dos círculos de Darmstadt e de Colônia a partir de 1956. De acordo com Caznok (2008), o compositor saiu de seu país de origem por conta das limitações culturais impostas pelo regime político vigente, logo após a Revolta de Budapeste e a intervenção soviética. Ligeti vai para a Áustria, com destino à Alemanha e, chegando a Colônia, conhece pessoalmente Stockhausen e outros compositores dos quais tinha conhecimento através de poucos programas de rádio disponíveis. O encontro proporcionou a Ligeti tomar contato com diversas técnicas, materiais e maneiras diferentes de pensar a composição. Sua proposta estética obteve reconhecimento internacional a partir das composições *Apparitions* (1958-1959), *Atmosphères* (1961) e Volumina (1961-1962).

Essas obras marcam o abandono das experimentações eletrônicas e sua posição como compositor "independente", isto é, não é filiado a nenhuma das correntes estéticas contemporâneas. De certa forma, essa postura de afastamento foi reforçada pelo fato de ele ter ficado, em sua formação, alheio

compulsoriamente às tendências que se desenvolveram até 1956. Também do ponto de vista histórico, quando ele chegou a Colônia, a grande vertente do serialismo integral já havia passado sua fase áurea e estava em crise, o que o levou a assumir uma posição crítica em relação a determinados procedimentos praticados pelos seguidores desse pensamento. (CAZNOK, 2008, p. 150-151)

Ainda segundo Caznok (2008), em *Atmosphères*, para orquestra, é que o procedimento composicional da micropolifonia foi totalmente estabelecido. Termo cunhado por Ligeti, esse procedimento composicional foi usado primeiramente na obra *Apparitions* (também escrita para orquestra). A micropolifonia trata-se de uma complexa polifonia, que parte de uma intensa exploração da técnica contrapontística, usando a superposição de diversas linhas comprimidas ao extremo - tanto no âmbito das alturas quanto do ritmo. Como parte da resultante sonora são produzidas texturas intrincadas, que geram massas tímbricas em constante mutação.

A escrita micropolifônica trata da superposição cerrada de inúmeras vozes (48 em alguns trechos de *Atmosphères*; 20 no Kyrie do *Requiem*, por exemplo) que neutraliza os intervalos em sua função melódica e os motivos rítmicos em sua função dinâmica. Essas vozes podem ser coordenadas em cânones ou em "semicânones" de diversas formas: estritos, livres, em espelho, retrogradado, aumentados, diminuídos ou circulares, entre outras combinações.

Acontece, no entanto, que a estrutura canônica que coordena essas vozes não

é percebida pelo ouvido, pois a autonomia expressiva de cada linha melódica - condição primeira para que a escuta polifônica se dê - não está presente. As vozes desses gigantescos cânones são construídas de forma a não se individualizarem: são linhas melódicas não-tonais, não-direcionais, aperiódicas, sem pontos de referência rítmicos, melódicos ou harmônicos que podem provocar sua diferenciação [...]. (CAZNOK, 2008, p. 153-154)

De acordo com a conceituação apresentada por Caznok podemos compreender a adoção do termo comumente utilizado de "massa sonora" para composições que adotam procedimentos similares. Veremos, no quarto capítulo de nosso trabalho, diversas obras corais de Lindembergue Cardoso, que fazem uso de técnicas semelhantes à micropolifonia e que geram esse efeito. Sobre as obras corais de Ligeti marcadas por esses processos, destacamos aqui o *Réquiem* (1963-1965) e a peça *Lux Aeterna* (1965).

O *Réquiem* é uma obra de grande impacto, escrita para solistas, dois grandes coros e orquestra. Oliveira (2014) apresenta em sua dissertação de mestrado processos composicionais contidos no Kyrie da composição de Ligeti. No início de seu trabalho Oliveira afirma que, segundo Clendinning (1989), o *Réquiem* foi um divisor de águas na poética do compositor,

³¹ Segundo a autora, termo cunhado por Ligeti ao se referir à imitação estrita das alturas, mas não das durações.

marcando o início do interesse de Ligeti pelo uso das chamadas "afinações impuras" ("*dirty patches*"), ressaltado pelo tipo de notação proposta.

Trechos da partitura do *Réquiem* são marcados com uma linha contínua preta, que, segundo o prefácio da partitura, indica passagens que "não precisam se cantadas com entonação exata. Tanto quanto possível, contudo, deve-se manter o esforço em atingir as alturas corretas" (Ligeti, 1997, partitura). (OLIVEIRA, 2014, p. 12)

Oliveira também ressalta que a obra inaugura um novo tipo de micropolifonia, levada ao extremo pelo compositor em seu *Kyrie*. "Se o movimento inicial *Introitus* tinha sido uma elegante representação do estilo de clusters, com algumas características novas, o *Kyrie* aparentemente tem a intenção de levá-lo a um ponto de exaustão" (TOOP 1999, p. 102, apud OLIVEIRA, 2014, p. 12-13).

A segunda peça de Ligeti que mencionamos, *Lux Aeterna*, foi escrita para coro misto *a cappella* (a 16 vozes) e tornou-se uma das obras corais mais referenciais do período moderno. Ligeti utiliza notação convencional em toda a peça, porém o resultado sonoro obtido é de uma música sem ritmo métrico, gerando, por meio do tratamento micropolifônico, um grande *continuum* sonoro, com graduais transformações tímbricas, de densidade e intensidade. Como observado por Monteiro (2012), o tratamento dado ao texto também é responsável pela resultante sonora:

Apesar do cuidado com a escolha do texto, Ligeti ressalta que este deve ser pronunciado de forma silábica sem qualquer ligação com as palavras. Adicionalmente, chama a atenção para a textura contínua que pretende, sacrificando por isso qualquer som sibilante de consoantes. O sacrifício da perceptibilidade do texto em função de uma textura não deixa de constituir um posicionamento pouco convencional. Porém, ele deve ser entendido em função de um duplo contexto: a primazia do resultado audível e o posicionamento concreto sobre a funcionalidade do texto. (MONTEIRO, 2012, p. 66)

No último quarto do século XX os compositores continuaram a estudar novos procedimentos composicionais e a incorporar diferentes sonoridades. Segundo Strimple (2012), nesse período muitos compositores também se interessaram em pesquisar técnicas do passado e incorporá-las a novas técnicas. A prática coral amadora teve um sólido estabelecimento e a produção de repertório voltado para coros não profissionais aumentou significativamente. Nessa produção incluem-se muitos arranjos de canções folclóricas, de música popular e composições didáticas, que a partir da segunda metade do século também foram influenciadas pelas novas experimentações de sonoridades e propostas de composições mais abertas. Strimple (2012) destaca a produção do compositor canadense Murray Schafer - grande influenciador do

pensamento pedagógico-musical - como uma figura de destaque na produção de peças didáticas. Strimple cita a obra *Jonas* (1979), de Shafer, para exemplificar essa produção. Em seu livro *O ouvido pensante* (1992), Schafer descreve sua experiência com o coro comunitário de Maynooth, formado por membros das Igrejas Luterana e Católica, bem como o processo de criação desta obra, que foi realizado coletivamente com o grupo. A obra *Jonas* tem duração de cerca de 40 minutos, foi escrita para coro adulto e infantil, narrador, instrumentos e incluiu uma série de recursos cênicos. De acordo com Schafer, a obra possui uma partitura impressa, publicada pela *Arcana Editions*.

No Brasil, como veremos no tópico a seguir, observamos o impacto das mudanças sobre as quais discorremos com maior força a partir da década de 1960, seja através de compositores europeus que se radicaram aqui, como Koellreutter, Ernst Widmer, Ernst Mahle e Walter Smetak, ou seja por compositores brasileiros que frequentaram círculos de música contemporânea e criaram suas próprias linguagens, como foi o caso do *Grupo Música Nova*, que tem como importantes representantes os compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. De acordo com Moura (2011), o compositor Reginaldo Carvalho, a partir de 1952, participou de grupos de estudos em Paris, sob a orientação de Pierre Schaeffer e compôs as primeiras obras eletroacústicas do Brasil. Pautado em José Maria Neves (1981), Moura também cita a peça *Sintática*, de Koellreutter, como uma obra pioneira com utilização de forma variável e princípios de aleatoriedade.

No âmbito coral brasileiro, na segunda metade da década de 1950 e início dos anos 1960, vemos o surgimento de grupos corais que se dedicavam ao estudo da música antiga e da execução de peças de compositores da vanguarda brasileira. Esses grupos eram formados por coralistas amadores ou estudantes de música. Dentre os conjuntos que se destacaram, alguns estão ativos até hoje. Podemos citar o *Madrigal Renascentista*, formado em 1956 pelo regente Isaac Karabtchevsky em Belo Horizonte, Minas Gerais. De acordo com o histórico do coro encontrado no site do *Madrigal*³², o grupo tinha como foco a interpretação da música concebida originalmente para coro *a cappella*, com ênfase no estudo de obras renascentistas dos séculos XV, XVI e XVII. Na década de 1970, tendo como principal regente Afrânio Lacerda, o grupo teve um importante papel na divulgação do repertório de vanguarda, promovendo concursos de

³² Mais informações sobre o grupo podem ser consultadas no endereço http://www.Madrigal.org.br/historico - Consultado em julho de 2018.

composições para coro *a cappella* e arranjos corais, dos quais Lindembergue Cardoso participou, teve obras premiadas e gravadas.

Outro grupo que assumiu um importante papel no fomento da música de vanguarda foi o *Madrigal Ars Viva*, de Santos, São Paulo. Fundado pelos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, idealizado em 1961 pelo maestro Klaus-Dieter Wolff e Adriana de Oliveira Ribeiro, o grupo tinha como principal objetivo ser um laboratório de criação coral da música de vanguarda, como apontado por Souza:

Em diversos depoimentos, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira declararam que seu principal interesse na formação do *Madrigal* era que ele servisse como veículo de apresentação de suas peças corais. Com o passar dos anos outros compositores participaram ativamente da vida musical do Ars Nova, que veio a ser assim um laboratório permanente de experimentação da música contemporânea brasileira. (Souza, 2011, p. 23)

Por meio do *Madrigal*, Mendes e Willy Corrêa estrearam a maior parte de suas obras vinculadas ao movimento de poesia concreta. O primeiro álbum gravado pelo grupo em 1971 continha obras renascentistas, com peças de compositores como Josquin des Prez e Clement Jannequin e obras dos dois compositores paulistas, *Um movimento vivo* (1962), de Willy Corrêa e de Gilberto Mendes *Beba Coca-Cola* (1966) e *Vai e vem*, (1969).

No *Madrigal Ars Viva* também aconteceu um fenômeno não tão incomum no ambiente coral: coralistas interessaram-se por composição e pelo estudo mais aprofundado da música a partir da prática de cantar em coro. Roberto Martins, regente titular do *Madrigal* desde 1976, ingressou no grupo como coralista em 1965 e interessou-se pela linguagem musical contemporânea, compondo peças para o grupo pouco tempo depois. O mesmo ocorreu com Gil Nuno Vaz, outro coralista que se tornou compositor. Gilberto Mendes destaca a produção dos dois compositores que não tinham uma bagagem de estudo musical como argumento na defesa da "espontaneidade intuitiva do trabalho criativo" (SOUZA, 2011, p. 25) que a música experimental promove. Souza (2011) observa que este era um discurso característicos das vanguardas, que negavam "tudo que a tradição parecia significar" (SOUZA, 2001, p. 25).

Em Santos, dois integrantes do *Madrigal* Ars Viva, dessa cidade, com base simplesmente na experiência de cantar música de vanguarda, dão dois exemplos surpreendentes de como se pode manipular a linguagem musical contemporânea sem necessidade de uma formação musical tradicional: compõem suas primeiras obras diretamente através da linguagem atual, que assimilaram na prática, como se aprende a falar, sem passar por nenhuma espécie de estudo clássico. As obras já foram postas a prova e soaram muito bem, já cantadas em diversos concertos, como o *Gravitando* e *Dois poemas*

de E. E. Cummings, de Gil Nuno Vaz; e Rosa tumultuada e Alfa Mysticum Omega, de Roberto Martins. (MENDES 1973, p. 136, apud, SOUZA, 2011, p. 25)

O último grupo que destacamos é o *Madrigal da UFBA*, o único dos três grupos vinculado oficialmente a uma instituição de ensino. De acordo com documentos coletados para nossa pesquisa, o *Madrigal* iniciou suas atividades por volta de 1954, sob a direção de Koellreutter e Ernst Widmer como assistente. Inicialmente formado por alunos de música, o grupo tinha como objetivo central as atividades educacionais e preparação de repertórios que eram apresentados internamente. Ernst Widmer assume a direção do coro em 1958 e, em 1975, Lindembergue Cardoso torna-se regente titular do grupo. De acordo com informações contidas nos programas que consultamos em nossa visita técnica ao Memorial Lindembergue Cardoso, o repertório do grupo também abrangia música antiga, a música de vanguarda dos compositores locais e de compositores internacionais, além de incluir arranjos de músicas populares. Atualmente o grupo constitui um corpo artístico profissional da universidade e é dirigido pelo regente José Maurício Brandão.

A orientação estética desses três grupos nos seus primeiros anos de formação apresenta distanciamento do repertório que representava a música tonal, principalmente da música clássica e romântica. Sabe-se que, após a Segunda Guerra Mundial, estudos musicológicos trouxeram à tona, por meio de edições de partituras e de grupos musicais especializados, o repertório de música antiga que era tido como "esquecido", o que facilitou o acesso a esse material. No caso desses três grupos, observamos que tanto o regente Klaus-Dieter Wolff quanto Isaac Karabtchevsky estiveram próximos de Koellreutter, que segundo Souza, "afirmava que voltar à música pré-tonal era a melhor maneira de conectar-se com uma tradição perdida que poderia inspirar novas linguagens musicais no século XX" (SOUZA, 2011, p. 24). O compositor alemão não negava totalmente o tonalismo, mas defendia que a música baseada num sistema ainda não temperado, com uso de quartas e quintas justas, sonoridades modais e sem as limitações métricas rítmicas advindas da criação da barra de compasso, "forneceriam modelos muito mais frutíferos para a invenção de uma nova música do que o exaurido tonalismo" (SOUZA, 2011, p. 24). O fato de grupos corais estarem próximos de compositores e regentes que se identificavam com essas linguagens possibilitou uma maior produção, divulgação e, mesmo que em pequena escala, o registro de execução desse repertório.

2.2. Grupo de Compositores da Bahia e movimentos de vanguarda da música brasileira

Em abril de 1966, Ernst Widmer e mais nove compositores, alunos e professores da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia fundaram o *Grupo de Compositores da Bahia*. A origem do Grupo está vinculada à Semana Santa do ano de 1966, para a qual os compositores escreveram pequenos oratórios para coro, sopros e percussão. Com o sucesso inesperado da apresentação, os compositores começaram a se reunir semanalmente para discutir sobre música, educação e seus trabalhos de composição. Naquele ano, eles se apresentaram em mais 16 concertos, estreando mais 17 obras de membros do Grupo e de outros compositores que escreviam incentivados pelo Grupo. Como disse Widmer, "aí estava o Grupo, sem estatutos nem ata de fundação, mas com um acervo considerável de obras". (WIDMER, 1968, p. 6, apud NOGUEIRA, 1999, sem página)

Em um dos concertos com obras inéditas do ano de 1966, o *Grupo de Compositores da Bahia* apresentou sua *Declaração de Princípios*, constituída de dois breves capítulos, sendo o primeiro escrito em parágrafo único, que afirmava: "Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado". Em publicação realizada pela UFBA, em virtude dos 40 anos de aniversário da criação do grupo, Nogueira (2007) afirma que a declaração de princípios do grupo "revela a postura rebelde da juventude artística brasileira dos anos 60 diante da repressão do regime militar às formas de expressão artísticas" (NOGUEIRA, 2007, p. 14). A autora também comenta o caráter irônico e paradoxal que a declaração apresenta:

Em forma de documento institucional (uma resolução), consta de dois breves capítulos: o primeiro contém um "Artigo único", que, fora da Escola de Música da Universidade Federal Bahia, é o que geralmente se conhece como "o manifesto de 66". Esta epígrafe do documento chama a atenção pelo seu teor paradoxal: "Estamos contra todo e qualquer princípio declarado". Com esta frase, qualquer expectativa criada pelo título do documento - "Declaração de princípios" - está frustrada. E o "Artigo único" pode ser entendido dessa forma: "É isto o que não vamos querer/fazer/ter: princípios." Mas, princípios de que ordem? "Estamos contra" que tipo de princípios, a priori? Estéticos? Ideológicos? Políticos? A não-permissão da divulgação do documento na ocasião para a qual ele foi redigido (o concerto de 30.11.66) deixa claro que fora entendida a terceira hipótese: os princípios políticos vigentes.

O Capítulo II consta de seis curtas "deliberações" de uma "Assembleia ordinária" fictícia sobre os tipos de manifestação permitidos ao público do evento e sobre a responsabilidade do que ocorresse ("princípios éticos"). Há palavras omitidas, como se tivessem sido "censuradas", no que o documento é caricato (e crítico) do que era rotineiro na época: a censura às formas de expressão verbal (oral e escrita) de personalidades intelectuais para a comunidade. Humor e ironia são a tônica de um discurso essencialmente lúdico, que conclui com uma paródia sobre a frase que serve como artigo conclusivo aos documentos legislativos: "não se revogue indisposições em contrário" (nosso grifo). (Ibidem, p. 15)

Além do texto produzido por Nogueira, a publicação da citação acima é composta por depoimentos de compositores que participaram do movimento da Bahia. O primeiro depoimento do documento é do compositor Jamary Oliveira, que, junto com Milton Gomes, médico e compositor, produziram o texto da *Declaração de princípios*. Segundo Jamary Oliveira (2007), Ernst Widmer, líder do movimento, solicitou que o compositor produzisse um texto para as notas do programa do primeiro concerto do grupo - que aconteceu no dia 30 de novembro de 1966, no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), em Salvador. Jamary Oliveira relata que produziu o texto e, em seguida, o apresentou para Milton Gomes, então revisor do grupo. Juntos finalizaram o documento, que se tornou o manifesto que conhecemos. O documento foi anexado ao programa do concerto, porém, antes do início do espetáculo, Jamary Oliveira foi chamado pelo diretor do ICBA que vetou a entrega do texto para o público, por conta do risco de censura. Após algum tempo, Widmer inseriu o texto da declaração em dois dos boletins do grupo.

Com este documento, assim como o Grupo Música Nova, tínhamos nosso manifesto. A censura tinha um texto para ler e censurar. Antes do concerto, à noite, fui chamado pelo então diretor do ICBA para me informar que tinha mandado excluir este documento para evitar problemas, que certamente teríamos, com a censura. Não gostei, mas até hoje agradeço. Conseguimos salvar algumas cópias. A Declaração de Princípios teria sido completamente esquecida se Widmer não a tivesse citado em dois dos Boletins do Grupo. (OLIVEIRA, 2007, p. 3)

Ao comparar o documento de 1966 com o manifesto do *Grupo Música Nova*, podemos observar que, além do caráter político da declaração - que se expressa como fundamental diante do contexto político-social em que o ambiente artístico e universitário viviam - as afirmações do documento também podem ser vistas como parte da postura estética e ideológica do movimento. Como aponta Nogueira (2007), podemos entender **"estar contra todo e qualquer princípio declarado"** (grifo nosso), "como ser contrário a princípios estéticos definidos, engessados em formalizações; ser desfavorável aos regulamentos modeladores identificados com 'escolas' composicionais, ao mimetismo mental." (NOGUEIRA, 2007, p. 16)

A organização de movimentos artísticos, que tinham como principal característica a negação frente aos padrões estabelecidos, não foi um fato isolado com compositores da Bahia. No depoimento de Jamary Oliveira (2007) vemos uma comparação da declaração do movimento baiano com o manifesto do *Grupo Música Nova*, formado por compositores paulistas. Segundo Paulo Costa Lima (1999, p. 35), dois movimentos da música vanguarda que se destacaram no Brasil - e que antecederam o *Grupo de Compositores da Bahia* - apresentam

ideias que serviram de fundamento para a criação do grupo. São eles o *Música Viva*, centrado no Rio de Janeiro, com força na década de 1940 e *Música Nova*, do início da década de 1960, em São Paulo.

O primeiro senso comum entre os movimentos de vanguarda do século XX é a ideia de ruptura. Independentemente do lugar onde se colocam, o desejo pela libertação das normas e conceitos previamente estabelecidos é encontrado entre os grupos que rompem com as chamadas tradições ou, como os modernistas brasileiros apontavam, lutam contra o "passadismo". No Brasil, na primeira metade do século XX, a conhecida *Semana de Arte Moderna*, ocorrida em São Paulo, em fevereiro de 1922, representou um marco no ambiente artístico nacional. Graça Aranha, escritor brasileiro que foi um dos líderes do movimento que organizou a *Semana*, expôs o desejo de libertação em seu discurso no Teatro Municipal da capital paulista:

O que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento da arte no Brasil, e como não temos felizmente a pérfida sombra do passado para matar a imaginação, tudo promete uma admirável "florada" artística. E, **libertos de todas as restrições**, realizaremos na arte o Universo. A vida será, enfim, vivida na sua profunda realidade estética. (discurso de Graça Aranha, apud KATER, 2001, p. 23 [grifo nosso])

Carlos Kater (2001), ao apresentar semelhanças ideológicas entre o modernismo brasileiro e o *Música Viva*, aponta para a busca pelo ineditismo, pela criação de algo próprio e novo, como características presentes nos dois movimentos:

O que de fato visceralmente se buscou, tanto num quanto noutro, foi a criação de uma forma expressiva própria e para tanto fervorosamente se combateu o academicismo em suas manifestações básicas, as regras gramaticais instituídas, cujo peso histórico e moral reinava nas escolas, faculdades e salões da sociedade. (KATER, 2001, p. 26)

Na busca pelo nosso e pelo novo, o modernismo derivou-se em modernismo nacionalista, defendido fortemente por Mário de Andrade. No âmbito da música, Travassos (2000) aponta como parte dos principais objetivos deste movimento a busca pela identidade nacional, através de uma emancipação dos modelos europeus cultivados nos conservatórios, retomando o contato com a música "verdadeiramente" brasileira. Nessa busca, vemos uma aproximação maior com a cultura popular. Kater (2001), ao apresentar o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, de 1924, destaca que assim como Mário e Oswald de Andrade trouxeram a linguagem verbal para a literatura, Villa-Lobos traz "para música de concerto escrita, a música praticada na cidade, como forma e modos interpretativos característicos dos choros, timbres, sonoridades e temas populares." (KATER, 2001, p. 27 [rodapé]).

Durante a década de 1930 o movimento nacionalista ganhou força e tornou-se predominante no cenário nacional. Vemos esse estabelecimento através do incentivo na pesquisa profunda do folclore e das tradições populares, defendida por Mário de Andrade e também por meio dos interesses do governo Vargas, que usava a música como fator de coesão nacional, na era da política de massas.

Fugindo de um regime de nacionalismo extremo - o nazismo - o flautista e compositor Hans-Joachim Koellreutter desembarca no Rio de Janeiro em 1937, aos 22 anos de idade, trazendo consigo sua experiência com a música contemporânea produzida na Europa, em especial com a técnica dodecafônica, ainda desconhecida no Brasil. Um importante professor de Koellreutter, que influenciou fortemente suas ideias e propostas realizadas nos primeiros anos de estada no Brasil, foi o regente Herman Scherchen.

Scherchen foi o primeiro a cunhar o termo *Música Viva*. O regente tinha como um dos objetivos de seu movimento a compreensão e divulgação da música nova, incluindo novas práticas pedagógicas musicais. Em eventos produzidos por Scherchen foram estreadas obras de compositores hoje consagrados, como Alban Berg, Arnold Schoenberg, Paul Hindemith e Anton Weber, por exemplo. O nome *Música Viva* foi dado a um periódico, editado em Bruxelas de 1933 a 1936. Além de regente orquestral, "Scherchen foi um pensador, teórico, pedagogo, conferencista, escritor, editor e um pioneiro da rádio" (KATER, 2001, p. 45).

Koellreutter, líder e empreendedor por natureza, traz ao desembarcar no Brasil esta marcante experiência e o desejo de dar continuidade a iniciativas do gênero, tendo já participado anteriormente de grupos com certo ineditismo de propostas ("Círculo de Música Nova", de 1935, e "Círculo de Música Contemporânea", de 1936). (KATER, 2001, p. 47)

Koellreutter inicia suas atividades como músico no Brasil por intermédio de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, chefe da Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que o apresenta ao pianista Egydio de Castro e Silva, com quem faz uma série de apresentações no Nordeste do país. Após isso, Koellreutter toma contato com outros músicos e críticos musicais do Rio de Janeiro, como Brasílio Itiberê, Octávio Bevilácqua, Andrade Muricy, Alfredo Lage e Werner Singer. A partir desse círculo de convívio, surge o *Música Viva* brasileiro. O grupo tem como parte de suas primeiras ações a organização de concertos que divulgassem a música produzida na época e a publicação de boletins periódicos.

Inaugura-se assim um movimento pioneiro de renovação musical, concebido em três frentes de ação - <u>formação</u>, <u>criação</u> e <u>divulgação</u> -, que integradas, terão intensidades proporcionais ao longo de sua existência. Cultivar, proteger, promover a música contemporânea e aquela de todas as épocas e

estilos, é a contrapartida da meta que visa também a criar espaço próprio para uma jovem música a ser produzida no Brasil. (KATER, 2001, p. 50)

O movimento *Música Viva* se mantém ativo de 1939 a 1952, quando ocorre a dissolução total do grupo. Kater (2001) divide o movimento em três momentos: um primeiro momento conhecido como integrador, caracterizado pela coexistência de diferentes ideias estéticas; um segundo mais radical, identificado pela ruptura com o movimento nacionalista vigente da época - tendo como marco o Manifesto de 1944; e um terceiro momento de rupturas políticas, que culmina na dissolução do grupo.

A fase tida como integradora reúne compositores e musicólogos que representavam a nata do nacionalismo da época e Koellreutter, que havia fugido de um regime ufanista, que lutava contra o patriotismo extremista e insistia num valor universal e humanístico da música. Porém, ambos caminhavam a favor de uma música nova, que naquele momento era representada por este grupo. Egg (2005) compreende que esse ponto comum uniu ideologias e estéticas diferentes a partir da necessidade da ruptura com conceitos pré-estabelecidos, como apontamos no início deste texto.

Mas esse ideal de defesa da música nova, então, só podia ser percebido pelos nacionalistas como uma soma na sua luta contra o predomínio da música romântica europeia. Naquele momento, a citada "jovem música brasileira", que Koellreutter pretendia divulgar, só poderia ser associada a obras de compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez. Ou seja, a música contemporânea de então era justamente a música nacionalista. (EGG, 2005, p. 61)

Segundo Egg (2005) são lançados boletins mensais periódicos até o ano de 1941. Os periódicos continham as atividades do movimento, textos dos compositores e partituras de novas obras anexas. A cada nova edição "Koellreutter conseguia, aos poucos, mesclar aos textos dos nacionalistas outros mais voltados para a música de vanguarda" (EGG, 2005, p. 62). Nessa mesma época Koellreutter começa a lecionar composição e, criando um círculo de alunos, seu projeto se fortalece, pois os jovens compositores passam, junto com ele, a defender a música de vanguarda, com o uso de diferentes técnicas composicionais, o que é um dos fatores de afastamento dos compositores nacionalistas do movimento. Em 1944 é emitido um documento, conhecido como *Manifesto de 1944*, que marca o início do segundo momento do *Música Viva*. Destacamos aqui algumas propostas do manifesto:

O *Grupo Música Viva* surge como uma porta de entrada que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito. [...]

Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do

continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência. [...] Ideias, porém, são mais fortes que preconceitos!

Assim o *Grupo Música Viva* lutará pelas ideias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro. (Manifesto de 44 apud KATER, 2001, p. 54)

Com a saída dos conservadores, ocorre a reorganização do grupo no Rio de Janeiro, tendo ideias mais unificadas. Nesse mesmo período é retomado o processo de constituição do *Música Viva* em São Paulo, que terá um importante papel na disseminação dos preceitos do grupo. Ainda em 1944 é lançado o programa *Música Viva* na Rádio do Ministério da Educação e Saúde, o que também contribui para a divulgação do movimento. Kater (2001) afirma que no *Manifesto de 44* são colocadas em primeiro plano a criação musical e a modernidade, representadas principalmente pela produção dos compositores envolvidos.

Podemos destacar dois alunos de Koellreutter que simbolizaram de maneira mais intensa essa corrente do movimento. Os compositores Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, na época estudantes e que, embora com estilos próprios, possuíam nesse momento "um modelo estético definido, representando a nova escola de composição brasileira (atonalismo serial dodecafônico)." (KATER, 2001, p. 56)

Através dos meios de comunicação, a posição incisiva do grupo ganhou destaque e as desavenças entre os compositores que representavam os nacionalistas e o movimento liderado por Koellreutter foram intensificadas. A exemplo disso, Koellreutter questiona e critica os modelos pedagógicos do ensino de música do país, em especial, o ensino da composição nas escolas tradicionais do Rio de Janeiro. Além das questões relacionadas à prática musical, o movimento também se posiciona socialmente, defendendo a função humanizadora da música.

Segundo Kater (2001), o terceiro momento do grupo é representado pelo *Manifestado de 1946* e apresenta a posição "ideológica autêntica" (KATER, 2001, p. 62) do movimento, em que "a participação na realidade contemporânea terá seu significado modulado para a responsabilidade de transformação dessa sociedade em direção a uma nova, pautada em novos valores sociais, culturais e humanos." (KATER, 2001, p. 62)

O marco desse momento se dá pela publicação da *Declaração de princípios*, em 1946, assinada por Cláudio Santoro, Egydio de Castro e Silva, Eunice Katunda, Geni Marcondes, Guerra-Peixe, Heitor Alimonda, Koellreutter e Santino Parpinelli. O documento expressa os princípios defendidos pelo grupo, nos quais vemos muito similaridade com as propostas

defendidas pelo *Grupo de Compositores da Bahia*. Destacamos aqui algumas frases do chamado *Manifesto de 1946* que representam os fundamentos sobre os quais discorremos:

"MÚSICA VIVA" compreendendo este fato [de que a arte é o reflexo da realidade] combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.

"MÚSICA VIVA" refuta assim a chamada arte acadêmica, negação da própria arte.

"MÚSICA VIVA", baseada nesse princípio fundamental, apoia <u>tudo</u> o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação [...].

"MÚSICA VIVA" acredita na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os. (Boletim *Música Viva*, n°12, Jan./1947, apud KATER, 2001, p. 63 e 65)

Com caráter revolucionário intenso, o documento apresenta questões estético-musicais, sociais e econômicas, apontando o posicionamento mais radical do movimento. Porém, esses mesmos preceitos serviram de combustível para discussões internas que culminaram na dissolução do grupo ao final da década de 1940. Outro fator que contribuiu para isso foi a ligação de alguns compositores com a ideologia comunista, como Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Eunice Katunda, que, seguindo princípios estéticos do realismo socialista, romperam com o movimento e se aproximam do nacionalismo. Neves (1981) apresenta os principais pontos dessa corrente estética:

Os compositores devem fugir do subjetivismo e expressar os sentimentos e as altas ideias progressistas das massas populares; Os compositores devem aderir à cultura nacional de seus países e defendê-la de falsas tendências cosmopolitas; Os compositores devem aplicar-se especialmente à música vocal (óperas, oratórios, cantatas, canções etc.); Os compositores, críticos e musicólogos devem trabalhar prática e ativamente para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas. (NEVES, 1981, p. 119)

No início dos anos cinquenta vemos um cenário bastante dualista no meio musical brasileiro. De um lado os nacionalistas mais radicais, representados por Camargo Guarnieri e Francisco Mignone e de outro os defensores do dodecafonismo - agora como um grupo mais enfraquecido - com ideias universalizantes e modernistas, liderados por Koellreutter. Com as polêmicas cartas abertas, publicadas nos jornais (compostas de declarações, entrevistas e cartas), amplas discussões entre os dois extremos foram estabelecidas, chamando a atenção do grande público, que normalmente não se identificaria com tal temática (NEVES, 1981).

Mesmo após a dissolução do grupo, Koellreutter se manteve presente no ambiente musical brasileiro, tendo forte atuação - em determinado período - na formação de cursos de música em diferentes lugares do país. Como já destacamos anteriormente, o músico alemão foi

fundador dos *Seminários de Música da Bahia*, em 1954, mas anteriormente, de acordo com Ramos (2011), também instituiu outros cursos. A exemplo disso podemos destacar seu trabalho em São Paulo, quando em 1952 fundou, dirigiu e lecionou na *Escola Livre de Música de São Paulo Pró-Arte* e, em 1953, junto com Ernst Mahle, fundou a *Pró Arte de Piracicaba*.

Após estes apontamentos de alguns dos trabalhos de Koellreutter realizados no Brasil a partir dos anos 50, podemos observar que, mesmo com o término do Música Viva, o maestro deu continuidade ao propósito do grupo de difundir a música do tempo presente – é claro que, de alguma maneira, os demais integrantes do Música Viva, em seus trabalhos pedagógicos, também disseminaram novas formas de composição, como vimos com Guerra-Peixe; no entanto, Koellreutter se propôs a isso publicamente. Essa ação acabou gerando resultados já no início dos anos 60, com a formação de agrupações musicais, que, aos moldes do Música Viva, propuseram não só uma produção musical atual, como também chamaram a atenção para a importância do engajamento do músico às questões sociais.

O grupo de músicos paulistas *Música Nova* foi o primeiro formado nestes moldes, utilizando, inclusive, o texto manifesto para apresentar suas intenções e, claro, convocar os demais músicos para aderirem à causa que defendiam. (RAMOS, 2011, p. 97-98)

O *Grupo Música Nova* publica seu manifesto em 1963 pela revista *Invenção* (porta-voz da poesia concreta), assinado por Damiano Cozzella, Rogério e Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal. A publicação do manifesto na revista de cunho concretista ocorre pela forte influência do movimento literário no grupo de compositores. Segundo Gilberto Mendes (2016), em seu livro *Uma odisséia musical*, o manifesto do grupo foi baseado no documento publicado pelos poetas concretos cinco anos antes, chamado *plano piloto para poesia concreta*, pela revista *Noigrandes*. Através do compositor Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira vieram a conhecer os líderes do movimento concretista.

Rogério Duprat já musicara um poema de Décio Pignatari, "Organismo", para Orquestra de Câmara de São Paulo e cinco solistas vocais. Foi ele quem abriu, posteriormente, o caminho para que viéssemos também - eu e o Willy Corrêa de Oliveira - a conhecer pessoalmente Décio, Augusto e Haroldo de Campos, o que deu início a uma muito estreita colaboração mútua, artística e fraternal, que foi fundamental para nosso projeto de uma "música nova brasileira". Estou sempre falando no plural, em "nós", porque a essa altura já tínhamos consciência do grupo, eu, Willy, Rogério e depois Damiano Cozzella, quando ele chegou da Europa; e decidimos lançar um "Manifesto Música Nova", seguindo os passos dos poetas concretos, agora nossos aliados [...]. (MENDES, 2016, p. 70-72)

Tendo como seus principais representantes Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, o *plano piloto para poesia concreta* foi publicado na revista *Noigrandes* nº4, em 1958, com o objetivo de propor uma nova linguagem poética, rompendo com os parâmetros formais tradicionais, aproximando-se das artes plásticas e da música, tendo como forte característica a utilização do espaço gráfico na estrutura dos textos, valorizando a informação visual das palavras e suas sonoridades. O documento dos poetas concretos afirma que "o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica)" (plano piloto para poesia concreta apud MOURA, 2011, p. 40). O próprio plano piloto vai contra a estruturação comum dos textos, sem utilizar letras maiúsculas no início dos parágrafos e frases. Apresentamos abaixo outros trechos do documento:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. [...]

poesia concreta: tensão de palavras-coisa no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música por definição, uma arte do tempo - intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez, stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais - espaciais, por definição [...].

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonista. [...] (Ibidem)

Vemos evidenciado no segundo parágrafo a relação do plano piloto com a música de vanguarda internacional. Segundo Pignatari (1980), desde a organização da revista *Noigrandes*, em 1952, ele, Augusto e Haroldo de Campos, já haviam tomado contato com a música contemporânea, ouvindo discos de John Cage para piano preparado. Pignatari narra que por meio de Koellreutter teve acesso às novas informações e, participando do Curso de Férias dos Seminários de Música Pró-Arte, promovido pelo músico alemão em Teresópolis/RJ, tomou contato com outros compositores brasileiros que caminhavam na mesma direção, como Damiano Cozzella e Rogério Duprat. Na mesma época, o escritor conheceu Boulez, que veio ao Brasil com Barrault-Renault, sendo que no ano de 1953, Pignatari passou onze meses em Paris, onde teve encontros semanais com Boulez e contato pessoal com compositores como Cage, Varèse, Philippot e o maestro Hermann Scherchen, aproximando-se de novas concepções artísticas e musicais, relacionadas à música eletrônica e à música concreta. Augusto de Campos

também destaca a importância do contato com o maestro Koellreutter no processo de interdisciplinaridade da poesia concreta.

A Escola Livre de Música funcionava na rua Sergipe (São Paulo) e era dirigida pelo Koellreutter, um músico muito importante, de origem européia, alemã, que foi o grande introdutor do dodecafonismo no Brasil e da nova linguagem musical, contrapondo-se aos músicos de tendência nacionalista e de inspiração no realismo socialista, como era o caso de Camargo Guarnieri. [...] quando entramos em contato com os músicos, ele era diretor dessa escola. Nessa época, processava-se mundialmente um movimento de recuperação das vanguardas experimentais do início do século, especialmente a partir de Schoenberg e do grupo de Viena, Berg e Anton Webern, especialmente. Eles foram recuperados, revividos através da vanguarda da nova música europeia, Boulez, Stockhausen, Berio, Nono. Neste momento preciso, o Koellreutter estava atuando outra vez através de conferências, palestras e de aulas, difundindo essas preciosidades cujo acesso era difícil por aqui. Nós, eu, Haroldo e Décio, tivemos a sorte de aqui em São Paulo termos contato com esse nível de informação musical [...]

O Koellreutter dava aulas e explicava como era o método dodecafônico, ilustrando essas aulas com fitas e discos. Isso complementou e ampliou nosso conhecimento. Aqui e ali compareciam nessa escola também os pintores, o que aumentava nossa articulação.

[...] Essa informação é importante, porque mostra que aquele primeiro contato com os pintores, que já nos projetou para fora do âmbito estritamente literário, com o acréscimo desse encontro com a música, aprofundou a exploração da linguagem poética dentro de uma conduta interdisciplinar mais ampla, mais radical e não apenas literária. (CAMPOS, Augusto, 1986, encarte, apud RAMOS, 2011, p. 102)

A partir das colocações de Pignatari e Augusto de Campos, podemos compreender a ligação entre os movimentos *Música Viva*, a poesia concreta e *Música Nova*. Não queremos afirmar que Koellreutter foi responsável pelos movimentos de São Paulo, mas vemos que suas ações, principalmente no âmbito educacional, propiciaram a uma outra geração, o contato com propostas que contrastavam com a estética nacionalista estabelecida.

Compositores como Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, antes de se aproximarem do concretismo e dos novos procedimentos composicionais, também participaram da corrente nacionalista. Podemos destacar dois pontos que contribuíram para a quebra dessa hegemonia ao final da década de 1950: a aproximação de movimentos artísticos com as novas tendências difundidas, principalmente na Europa; e o aspecto político-social, relacionado à política de modernização do governo de Juscelino Kubitschek, que tinha como objetivo aproximar o Brasil dos países mais desenvolvidos, abrindo portas para o capital e a cultura estrangeira.

Esta política de caráter desenvolvimentista acabou trazendo como consequência ao país não só o aumento da população urbana, o que proporcionou o crescimento da classe operária, como também possibilitou uma maior difusão de culturas estrangeiras e a expansão da cultura de massa. Isto dificultou, de certa forma, o fortalecimento e o enraizamento de uma cultura "verdadeiramente nacional" entre a juventude, como pretendiam os nacionalistas. (RAMOS, 2011, p. 103)

Na Europa ocidental do pós-guerra, a vanguarda experimental adquiriu força, afastandose do pensamento ufanista, devido aos traumas deixados, principalmente, pelo regime nazifascista. Schoenberg foi revisitado e tornou-se uma figura de grande referência, assim como o
trabalho de seus seguidores, Webern e Alban Berg. Houve grande disseminação de festivais de
música contemporânea, como os conhecidos cursos em Darmstadt, na Alemanha, "onde eram
realizados cursos, apresentações e debates, trazendo como ponto central a Música Nova."
(RAMOS, 2011, p. 99). Tanto os escritores do movimento da poesia concreta brasileira quanto
os compositores do *Música Nova* frequentaram os cursos em Darmstadt.

Gilberto Mendes (2016) registra que em 1962, Willy Corrêa, Rogério Duprat e ele foram aceitos para participar do Festival *Ferienkurse fuer Neue Musik* em Darmstadt. Mendes relata que o intuito da viagem era "beber na fonte" dos compositores serialistas e dodecafônicos, mas foram surpreendidos com a nova filosofía estética indeterminista "zen", introduzida na Europa por John Cage, que abalou os alicerces do estruturalismo musical. O compositor relata que, voltando ao Brasil, a partir da imersão na chamada *neue musik*, o grupo teve como objetivo construir uma linguagem musical própria e não reproduzir o que acontecia na Europa. Vemos nesta afirmação mais uma vez o anseio do "novo e nosso", apresentado no início do século XX pelos precursores do modernismo. Nessa busca pelo original, os compositores paulistas encontraram na poesia concreta o material ideal para o desenvolvimento de uma nova linguagem estética.

A lição da vanguarda fora aprendida, mas a aplicação deveria levar em conta o homem novo que éramos, naturalmente, como habitantes de um Novo Mundo. Mais do que os europeus, tínhamos o dever de ser "inventores", segundo a definição de Ezra Pound, descobrir um novo processo ou criar obras que dessem o primeiro exemplo conhecido de um processo. Criar signos novos [...]

Como em resposta aos nossos anseios, apareceu a poesia concreta em nossas vidas, providencialmente , no momento certo, oferecendo-nos a matéria concreta de que necessitávamos para a construção de uma nova música brasileira, original, jamais escrita na Europa ou nos Estados Unidos. (MENDES, 2016, p. 70)

Mendes defende que a produção e postura do grupo foi revolucionária dentro do contexto vivido no ambiente musical brasileiro após meados do século XX. Partindo de uma

tomada de posição bastante intelectualizada, as ideias do movimento fundamentaram-se nas teorias da informação, semiótica, semântica musical e nas relações com outras linguagens artísticas, como é exposto no manifesto *Música Nova*. Segundo Moura (2011), os integrantes do movimento concreto, bem como os compositores, "pregavam a utilização dos meios de comunicação - na época os chamados *mass media* - para a veiculação da sua produção, assim como aceitavam a influência da linguagem publicitária sobre ela [...]" (MOURA, 2011, p. 44). Moura ressalta que o uso dos meios de comunicação em massa e sua linguagem também representavam uma postura política adotada por ambos os grupos.

Os integrantes do Grupo Música Nova, assim como seus amigos poetas concretos, buscaram não se envolver com as orientações do "realismo socialista" que preconizava a oposição do novo *versus* povo, mas sim se apoderar de todos os elementos e meios disponíveis em sua experimentação criativa, não descartando inclusive toda a possibilidade de utilização de quaisquer novos equipamentos, acessórios e outras "modernidades" tão características do modo de produção capitalista. (MOURA, 2011, p. 44-45)

Destacamos abaixo os pontos do manifesto que convergem com preceitos presentes principalmente no movimento *Música Viva* e no *Grupo de Compositores da Bahia*. O texto do manifesto foi escrito seguindo a estrutura gráfica e textual do *plano piloto para poesia concreta*. No início do documento, os compositores confirmam o vínculo com as correntes composicionais de vanguarda, citando compositores referenciais. Vemos afirmações relacionadas à revisitação do passado musical a partir dos novos conhecimentos e sobre a importância de uma nova postura na educação musical, apoiando-se em um processo de pesquisa em conjunto com o aluno e não de transmissão de conhecimento. É também enfatizada a importância do processo criativo na composição musical e defendido o uso de procedimentos composicionais não convencionais, como a inclusão de elementos aleatórios e a reformulação dos aspectos estruturais do pensamento musical.

música nova:

compromisso total com o mundo contemporâneo:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletroacústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen. [...]

levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem [...]

educação musical: colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática. educação não como transmissão de conhecimentos mas como integração na pesquisa.

superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som. som: fenômeno auditivo complexo em que estão

comprometidos a natureza e o homem. música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos "alea", acaso controlado) [...] (Manifesto Música Nova, apud MENDES, 2016, p. 73)

Tendo como elemento primário para as composições o material textual dos poetas concretos, o movimento *Música Nova* também se destacou no cenário musical brasileiro pelo uso que fez do coro em suas composições. No movimento de vanguarda anterior, *Música Viva*, não identificamos nenhuma obra coral que tenha sido referência, sendo que a produção do grupo, em geral, era voltada para a prática instrumental e/ou de voz solista. Podemos observar grande produção de obras corais paralelamente nos compositores tidos como nacionalistas, até mesmo por conta dos projetos cívicos que envolviam coros. Porém, com destaque nos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, grande parte das obras experimentais do *Grupo Música Nova* contém o coro como meio de expressão principal. Mendes aponta para a exploração dessa formação como uma atitude original e de destaque no grupo paulista.

Nesse momento, sobretudo eu e Willy Corrêa de Oliveira, estávamos criando um tipo de música, nova não só com relação a música brasileira, mas também nova, original, com relação à própria música que era feita na Europa e nos Estados Unidos. Era o que fazíamos em cima dos poemas concretos, a experiência com uma música de fonemas e microtonalismos, pensada em termos de música eletrônica, porém para vozes corais. [...] Era uma invenção nossa, original, portanto, não uma imitação do que se fazia na Europa, que é o que sempre dizem das obras de vanguarda terceiro-mundistas, sobretudo latino-americanas. (MENDES, 2016, 83-84)

Em obras como *Nascemorre, Beba Coca-Coca, Vai e vem, Asthmatour*, de Gilberto Mendes; *Life Madrigal* e *Um movimento Vivo*, de Willy Corrêa e *Ruidismos dos pobres*, de Damiano Cozzela, vemos expostos os preceitos acima descritos. Outro ponto bastante importante e comum nas obras citadas é a exploração de novos grafismos e da incorporação do ruído e de diferentes objetos no contexto sonoro. Mendes (2016) destaca outras características da produção do grupo, defendendo o ineditismo dessas práticas no Brasil:

[...] o nosso Grupo Música Nova - [fomos os primeiros] a fazer música aleatória, microtonal, música estruturada parâmetro por parâmetro segundo os princípios do serialismo integral, não periódica, não discursiva, música com a introdução do ruído no contexto sonoro (o ruído elevado à categoria de som, de objeto musical, vale dizer, música concreta e/ou eletrônica), com a utilização dos *mixed media* (como eram chamados então os liquidificadores, aspiradores de pó, televisores etc), do gesto e da ação musical como teatro (a serem encarados e desenvolvidos como tal, como teatro musical), de novos

grafismos, abolindo a notação musical tradicional (falávamos em *design* para nossas obras), música com a participação do ouvinte na sua execução, a música "programada" em computador (ordenador eletrônico, ou cérebro eletrônico, como era conhecido naquela época) [...]. (MENDES, 2011, p. 80)

Como apresentamos anteriormente, o *Grupo de Compositores da Bahia* também é constituído na década de 1960, pouco depois do *Grupo Música Nova*. A afirmação de Mendes, sobre o ineditismo das práticas musicais do grupo paulista, é bastante incisiva. Não temos como afirmar categoricamente que, no mesmo período, outros grupos ou compositores isolados, não produziam obras que contemplassem materiais e procedimentos similares. Porém, é notória a importância do movimento de São Paulo para o fomento e estabelecimento da música de caráter experimental no Brasil e o ineditismo relacionado ao vínculo com o movimento literário.

Interagindo de forma mais ativa ou de modo a contribuir para um ambiente propício a mudanças, também já destacamos a figura de Koellreutter, que no grupo paulista representa um disseminador de novas ideias, mas no desenvolvimento do movimento baiano teve um papel precursor essencial, sendo fundador da instituição que propicia o encontro entre os compositores, estabelecendo uma nova proposta de escola de Música que permitiu e estimulou outras maneiras de pensar o ensino da composição.

As ideias defendidas pelos discípulos e companheiros de Koellreutter (citemse especialmente as atividades de Cláudio Santoro na Universidade de Brasília, as de Ernst Widmer - que veio para o Brasil pelas mãos de Koellreutter - na Universidade da Bahia, as dos compositores paulistas derivados do Música Viva) darão origem a uma nova visão do ato composicional, que perde função estrita de refletir uma cultura definida (pela retomada de seus elementos mais marcantes e aparentes), mas volta-se para a expressão universalizada desta cultura em evolução. (NEVES, 1981, p.146)

Ernst Widmer (Suíça, 1927-1990) é natural da cidade de Aarau na Suíça. Ainda em sua terra de origem casou-se com a soprano brasileira Sonia Born e conheceu Koellreutter, que o convidou para lecionar nos *Seminários Internacionais de Música da Universidade da Bahia*. Widmer aceita o convite e, em 1956, aos 29 anos de idade, inicia seus trabalhos como professor de composição em Salvador, onde permanece até se aposentar, em 1987. Muitos músicos estrangeiros foram convidados para lecionar nos *Seminários*, professores de instrumentos e matérias teóricas, dentre eles, outro suíço, Walter Smetak, que ficou bastante conhecido pela prática de construção de instrumentos com materiais não convencionais e posteriormente também participou do GCB.

Widmer vivenciou todas as transformações institucionais ocorridas nos *Seminários* até culminar nos cursos de graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Atuou como

professor em diversas disciplinas além da composição, como improvisação, orquestração e educação musical, além de ter trabalhado como regente do *Madrigal* da mesma universidade e como diretor da unidade após a saída de Koellreutter, como já mencionamos anteriormente. O compositor suíço naturalizou-se brasileiro em 1967 e desde de sua chegada ao Brasil sempre teve grande interesse pela música folclórica regional, tendo exposto tematicamente sua brasilidade em muitas de suas obras.

Tacuchian (2001) apresenta uma breve visão analítica de Widmer, partindo da revisão de dois trabalhos de ex-alunos do compositor, Lima (1999) e Nogueira (1997), autora que é importante referencial em nossa pesquisa. Em seu texto, Tacuchian destaca o relato do compositor suíço, registrada no trabalho de Nogueira (1997), que expressa a "profissão de fé" da produção do compositor:

Eu não ando correndo atrás da originalidade, mas quando digo uma coisa, ela vem sempre como uma coisa nova. Minha música é uma música nova, menos pretensiosa, menos ortodoxa. A vanguarda tem que ser ortodoxa, porque tem que ser nova; não pode usar maneiras que os antigos usavam, porque deixaria de ser vanguarda. É por isso que tiveram que inventar a transvanguarda e assim vai acabando num belo beco sem saída, por causa do ortodoxismo. Eu sempre fui heterodoxo [...].

Eu não sou vanguardista, embora alguns me considerem vanguardista; eu não sou primitivista, embora outros me considerem primitivo; e eu não sou reacionário, não faço música convencional. Então, é mais fácil dizer o que não sou. Minha música pode até ser considerada nacionalista, uma música dentro daquilo que se chama de brasilidade, sem aquela conotação política. Eu virei um compositor nordestino, no âmago da coisa. (NOGUEIRA, 1997, p. 35 apud TACUCHIAN, 2001, p. 108).

A partir desta declaração, podemos observar a postura de negação frente a conceitos delimitados, que também é característica da declaração e postura do GCB. Do mesmo modo, Widmer ficou conhecido por suas propostas educacionais, que seguindo ideias com fundamentos semelhantes às apresentadas pelos grupos *Música Viva* e *Música Nova*, entendia a aprendizagem como um processo de pesquisa e interação, negando o academicismo tradicional e defendendo o uso de processos flexíveis. Em sua pesquisa sobre o GCB, Oliveira (2010) afirma que Ernst Widmer, enquanto professor de composição, sempre incentivou seus alunos a buscarem uma linguagem individual, por meio de uma metodologia de ensino baseada em dois princípios essenciais para a criação: organicidade e relativização. "A abertura a todo e qualquer tipo de pensamento criativo e a rebeldia frente aos princípios estabelecidos, foram os trilhos da conduta pedagógica e composicional de Widmer" (OLIVEIRA, 2010, p. 28). Praticamente todos os membros-fundadores do CGB foram alunos do compositor suíço, sendo que sua influência é vista claramente na obra desses compositores, em especial, na produção e

no pensamento pedagógico de Lindembergue Cardoso, como temos apresentado no decorrer de nosso trabalho.

Ernst Widmer foi o principal fomentador do movimento que gerou o GCB. De acordo com Nogueira (1999), o movimento baiano foi reflexo do trabalho pedagógico em composição desenvolvido por Widmer na Universidade da Bahia. O grupo se manteve ativo de 1966 a 1975 e, diferente dos outros movimentos que vimos, uma forte marca deste grupo é ter se constituído em torno de uma instituição. De acordo com Jamary Oliveira (2007), o grupo não pertencia à UFBA, mas como registra Nogueira (2011), o marco inicial do grupo se deu no Concurso Nacional de Composição que aconteceu com apoio da universidade, em novembro de 1965, e muitas das atividades desenvolvidas pelos membros eram ligadas à instituição, até pelo fato do líder ser docente da universidade e de muitos membros também estarem vinculados a ela, como professores ou alunos.

Este movimento, de amplas e profundas consequências na cultura e na educação musical na Bahia, é especialmente lembrado pela quantidade de produção, pela originalidade do produto, pelo compromisso com a novidade e com a tradição, pelo envolvimento com a cultura baiana, pela abertura a toda e qualquer expressão cultural, e pela grande influência que exerceu nos programas de ensino, pesquisa e difusão musical daquela Universidade. Esta influência refletiu no interesse pela contemporaneidade, no cultivo da criatividade, no respeito pelas tradições musicais das distintas etnias que convivem na Bahia, na conscientização do valor, da música como bem cultural e no despertar para a reflexão sobre as funções sociais da música. (NOGUEIRA, 1999, sem página)

Em relação às atividades desenvolvidas pelo grupo, Nogueira (1999) registra que, a partir de 1967, o GCB registrou suas atividades em *Boletins Informativos*, que se tornaram o meio de comunicação oficial do movimento e eram enviados para pessoas e instituições interessadas. Dessa forma o movimento pode consolidar-se e conseguir apoio de órgãos que dariam mais visibilidades e estrutura às ações futuras.

A intensidade do movimento motivou a Secretaria de Educação e Cultura do Governo da Bahia a instituir as Apresentações de Jovens Compositores, apresentações anuais que incluíam um concurso ao vivo de obras inéditas, com júri interestadual, tendo o público como um dos jurados. A singularidade da I Apresentação (nov. de 1967) foi a união de dois concursos, um de música "erudita" e outro de música popular, tendo como consequência imediata o público de música popular assistindo aos concertos de música erudita e viceversa. Ainda em 1967, Anton Walter Smeták, recém-ingresso no Grupo, apresenta suas primeiras "plásticas sonoras" na I Bienal de Artes Plásticas da Bahia, pelas quais recebe o prêmio de pesquisa. (NOGUEIRA, 1999, sem página)

O concurso promovido pela instituição teve edições anuais e ganhou relevância nacional. Além dos eventos promovidos pelo movimento, o grupo participou de concursos em outros estados, com destaque para o Festival de Música da Guanabara, no qual em duas edições teve a maioria dos prêmios de obras de compositores do GCB, como já registramos no primeiro capítulo deste trabalho. O movimento iniciou um projeto de publicação de partituras das obras dos compositores envolvidos e gravações de discos. Após cinco anos de formação, os compositores também tiveram suas obras divulgadas em países como Espanha, Suíça e Inglaterra, tendo relevância no cenário internacional, sendo que algumas obras de compositores como Ernst Widmer, Jamary Oliveira, Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira, tiveram partituras editadas por organizações suíças e alemãs. A partir de 1974, Nogueira (1999) registra que:

Segundo Fernando Cerqueira, a partir desse ano o *Grupo de Compositores da Bahia* deixou de funcionar como antes, enquanto foco de debates e de vivência musical coletiva, à medida que dois de seus membros faleceram (Nikolau Kokron, em 1971 e Milton Gomes, em 1973) e alguns se dispersaram para estudos fora da Bahia (Jamary Oliveira). Mesmo assim, o trabalho de composição prosseguia com os que ficaram ou voltaram e com a contribuição de outros compositores que passaram a atuar na escola, como Agnaldo Ribeiro, Marco Antônio Guimarães, e mais tarde Paulo Lima (CERQUEIRA, 1992). (NOGUEIRA, 1999, sem página)

O grupo se dissolveu em 1975, deixando um grande legado e compositores que se mantiveram ativos no cenário musical brasileiro. Neves (1981) destaca a atuação do movimento baiano no cenário nacional, como um grupo que conseguiu se firmar no movimento de vanguarda e ao mesmo tempo manter fortes características da música regional. Não concordamos com sua posição extrema em relação ao grupo paulista, pois entendemos a relevância e importância da produção de todos os grupos dentro do contexto em que foram estabelecidos.

Pelo conjunto das obras apresentadas, pode-se afirmar que o *Grupo de Compositores da Bahia* representa o núcleo mais ativo de toda a moderna música brasileira. Sua posição estética o distingue de todos os outros grupos brasileiros, especialmente do vanguardismo extremo do Grupo Música Nova, de São Paulo. Os jovens compositores baianos pretendem manter o equilíbrio entre a renovação e a tradição, como tentam conciliar o nacional e o internacional. E sua influência sobre toda a moderna música brasileira, se não foi tão violenta como a do vanguardismo paulista, não foi menos marcante e profunda. (NEVES, 1981, p. 173)

O equilíbrio entre "renovação e tradição" é uma das principais marcas do grupo. Ao tratarmos do termo "renovação", remetemo-nos ao uso de novos procedimentos composicionais e à exploração de diferentes parâmetros, ponto comumente buscado pelos movimentos

anteriores. Em sua tese Bordão e Bordadura (1970), Widmer cunha o termo *policromia* ao se referir à música de sua contemporaneidade. Segundo o compositor, o termo proposto por ele relaciona-se à predominância da exploração "do timbre e dinâmica sobre os demais elementos da linguagem musical" (WIDMER, 1982, p. 4). Cerqueira (1985) elenca características da tendência experimental de composição que representam de forma macro procedimentos em comum utilizados pelos compositores do GCB e que em muitos aspectos convergem para a chamada *policromia*. Segundo Oliveira (2010) o discurso de Cerqueira:

[...] pode ser interpretado como representativo de uma identidade com os procedimentos, preferências, valores, técnicas composicionais vivenciadas, por ele mesmo, no seio do desenvolvimento do *Grupo de Compositores da Bahia*, em seu contexto sócio-político-artístico-educacional-composicional. (OLIVEIRA, 2010, p. 27)

Destacamos as seguintes características apontadas por Cerqueira (1985), citadas por Oliveira (2010):

- substituição do discurso sonoro convencional por novas relações de tempo e silêncio, gerando texturas onde podem se alternar aspectos de linearidades e pontilhismos com resultados verticais variados;
- desierarquização dos parâmetros sonoros pela valorização do "ruído" como elemento estrutural e busca de sonoridades não temperadas, estimulando a pesquisa de novos efeitos e novas fontes;
- **abandono de modelos formais,** clichês saturados, em favor de estruturas abertas ou de novos princípios construtivos, apesar de quase sempre esquematicamente rigorosos;
- assimetrias provocadas pela contínua transformação dos elementos na estrutura, metamorfoses não temáticas, e recusa da repetição como fator privilegiado de equilíbrio estrutural;
- polifonias lineares pela simultaneidade ou alternância de ideias opostas, sem definição de prioridades;
- condensações e rarefações sonoras sem relação direta com maior ou menor tensão;
- mesclagem e fusão dos elementos dificultando a percepção normal das ideias contidas nas massas sonoras;
- livre condução das vozes segundo as exigências do material ou em razão de altitudes sonoras intencionais:
- encadeamento alógico das partes, resultando em certa imprevisibilidade e surpresa perceptiva pelo uso de oposições e contrastes paradoxais;
- acúmulo eventual de elementos sem relação com a convencional noção de clímax;
- pontos de referência estrutural baseados em relações também de timbre, articulação e ritmo, sem submissão às relações de alturas (melódico-harmônicas), além do uso de agregados de alturas que resultem em qualidades de timbre;

- força estrutural fundada em elementos expressivos de "comunicação" sonora ou ações sonoras que permitem a execução renovada da obra com variação dos materiais e recursos sem perda da substância original;
- oportunidade de participação ativa do intérprete na construção da obra e diversificação da função do instrumento na orquestra onde todos passam a ser considerados solistas em potencial;
- visão de música além das fronteiras do som, possibilitando a integração com as outras artes;
- entendimento de cada obra como um sistema de relações com finalidades expressivas únicas que podem criar suas próprias leis sem compromissos com normas aplicáveis a outras obras. (CERQUEIRA, 1985, p. 97-99, apud OLIVEIRA, 2010, p. 26-27, grifos nossos)

A "desierarquização dos parâmetros sonoros pela valorização do 'ruído' como elemento estrutural e busca de sonoridades não temperadas", bem como a valorização da construção de novas texturas e "oportunidade de participação ativa do intérprete na construção da obra", foram aspectos bastante explorados a partir do uso de novas grafias, algo anteriormente desenvolvido e defendido também pelo grupo paulista.

Aliado ao uso desses novos procedimentos, que refletem uma certa concepção musical, é ressaltado na produção do GCB o uso da "tradição", que não se relaciona com a tradição musical europeia, mas sim com as tradições locais, com a apropriação da música folclórica e popular junto às experimentações. Veremos no capítulo IV de nosso trabalho, em que apresentamos todas as obras que contemplam o *corpus* de nossa pesquisa, que essa é a característica que se sobressai também na obra de Lindembergue Cardoso. Nogueira (2007) aponta a coexistência da inovação com a tradição como o ponto em que os movimentos *Música Viva* e o GCB mais se distanciam, a autora afirma que essa proposta tinha também como intuito aproximar o público da obra. "Defendendo uma linguagem nova e ao mesmo tempo simples, o GCB pretendia tocar mais facilmente o seu ouvinte, conduzi-lo ao mundo imaginário da 'invenção do futuro'." (NOGUEIRA, 2007, p. 17).

O ideal de unir a novidade à simplicidade também toca o ponto do cultivo ao signo novo. No entanto, na comparação ideológica entre o Música Viva e o GCB, mais expressiva é a substituição da controvertida tese de Koellreutter — de que o signo novo era o único critério de valor na obra de arte — pela noção da convivência de inovação e tradição, numa via de mão dupla permitindo cruzamentos *ad libitum*. É na união de inovação e tradição (em especial as várias tradições musicais da Bahia, populares e folclóricas) que se pode justificar a imediata aceitação da música do *Grupo de Compositores da Bahia*. E são as obras de Widmer, Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira as que principalmente esclarecem como o grupo baiano conseguiu, durante o período de atividades coletivas (66 — 74), execução e difusão regulares, ser bem recebido pelo público. (NOGUEIRA, 2007, p. 17)

CAPÍTULO III: Práticas de notação musical de Lindembergue Cardoso

3.1. As práticas de notação de Lindembergue Cardoso no panorama da notação musical contemporânea

Em seu livro, *Notação*, *representação e composição*, Zampronha (2000) questiona o ponto de vista, apresentado por ele como "paradigma tradicional", que conceitua a notação musical como um código secundário em relação à composição, em que as representações composicionais são independentes da escrita (notação musical em si), defendendo a ideia de que novas formas de escrita possibilitaram novas composições musicais e não ao contrário, afirmando que a composição musical é uma escritura da escrita³³. Não pretendemos em nosso trabalho assumir nenhum desses dois pontos de vista extremos apresentados pelo autor. Com o olhar na história da música ocidental, vemos que a escrita musical esteve vinculada a questões históricas, estilísticas e técnicas. No decorrer da história da notação musical, percebemos que, continuamente, novos recursos de escrita foram introduzidos para esclarecer recursos de grafia criados nos períodos imediatamente anteriores. Como aponta Bosseur, em seu trabalho sobre a história da notação musical, "criação e notação musical se influenciam mutuamente e as metamorfoses da escrita dependem fortemente de suas interações e de suas tensões" (BOSSEUR, 2014, p, 7). Em seu trabalho sobre a grafia contemporânea, Crespo também corrobora com esta afirmação:

Na evolução da linguagem musical, a notação constituiu sempre, através da história, um fator básico, por estar intimamente ligada ao desenvolvimento da técnica. Periodicamente essa evolução leva a momentos históricos em que o **sistema de signos** em uso não mais corresponde às exigências técnicas e estéticas da época, surgindo a necessidade de novas codificações que se aperfeiçoem e restituam a funcionalidade à notação, impulsionando, por sua vez, a novos progressos técnicos. (CRESPO, 1983, p. 04, grifo nosso)

Crespo cita a notação tradicional como um sistema de signos. Zampronha (2000), ao explicar o que a notação musical representa, dentro do que o autor denomina como paradigma tradicional, afirma que, supostamente, a notação é um signo escrito que representa um fenômeno acústico (o som). Para ilustrar essa questão, toma como exemplo o modelo de comunicação de Shannon e Weaver (1949), que trabalharam com pesquisas dirigidas aos problemas de comunicação telefônica. Segundo o sistema desses autores, "uma fonte inicial

-

³³ O autor utiliza o termo escrita para a forma gráfica, neste caso, forma gráfica da representação musical - a notação, enquanto a escritura seria a organização do pensamento musical.

codifica uma informação que é então transmitida por um canal e em seguida decodificada, restituindo a mensagem original" (ZAMPRONHA, 2000, p. 41). Transpondo esse pensamento para o campo musical, a fonte seria a música, que "codificada pelo compositor sob forma de escrita (canal), seria restituída pelo intérprete sob forma de sons" (ZAMPRONHA, 2000, p. 41). Sob o ponto de vista das práticas interpretativas em música, esse modelo é questionável, ao discutirmos a relação compositor-obra-intérprete, mas essa é uma questão que abordaremos melhor no quinto capítulo de nosso trabalho. A questão a ser colocada aqui é a relação do canal com a mensagem. Segundo Zampronha (2000), autores como Shannon e Weaver afirmam que o que é transmitido pelo canal são sinais, eventos físicos, que o receptor da mensagem interpreta como signos, que seriam processos mentais. Zampronha discorda desse pensamento por conta do dualismo posto entre sinal e signo, sendo que são interdependentes. Apoiado em Molino (1975) - que apresenta este modelo de comunicação na música - e Francès (1958), Zampronha afirma que, para um músico, um som musical - uma "nota", não é simplesmente um sinal acústico (evento físico) é também um signo: "[...] ao se escutar uma nota não se escuta algo no sentido físico, um sinal. Ao contrário, tal como Molino, a percepção seleciona do contínuo sonoro elementos que servem para o reconhecimento de um modelo idealizado, uma imagem acústica, um signo" (ZAMPRONHA, 2000, p. 46).

Transferindo esse pensamento para o campo da notação musical, podemos entender uma figura musical já convencionada historicamente - uma colcheia, por exemplo - como um sinal gráfico (o desenho) que tem uma determinada representação, uma significação que varia de acordo com seu contexto, transformando-se também em um signo. Pignatari (1980), apoiado em Charles Peirce, conhecido como criador da Semiótica (teoria dos signos), apresenta três classificações de signos, que trabalham em relação ao referente – ao que se designa o signo –, são elas:

a. Ícone, quando possui alguma semelhança ou analogia com o seu referente. Exemplos: uma fotografia, uma estátua, um esquema, um pictograma.

b. Index ou Índice, quando mantém uma relação direta com o seu referente, ou a coisa que produz o signo. Exemplos: chão molhado, indício de que choveu; pegadas, indício de passagem de animal ou pessoa [...].

c. Símbolo, quando a relação com o referente é arbitrária, convencional. As palavras, faladas ou escrita, em sua maioria, são símbolos. Quando eu pronuncio os fonemas correspondentes a *mesa*, por exemplo, o som complexo que emito designa um determinado objeto por convenção estabelecida (embora muito se possa discutir sobre a genética morfológica desse tipo de signo). Já a palavra escrita, desenhada - mesa - que representa aqueles fonemas, inclui-se entre os símbolos por se tratar do signo de um signo, como observa Charles Morris. (PIGNATARI, 1980, p. 25, itálicos do autor)

A partir dessa conceituação podemos compreender os signos da notação musical como símbolos. Portanto, adotamos essa terminologia em nosso trabalho.

Como apresentamos no capítulo II, a partir da década de 1950, muitos compositores começaram a explorar questões musicais que fugiam dos conceitos tradicionais e o sistema de signos em vigor era insuficiente para exprimir novas técnicas e pensamentos musicais que "enfatizavam aspectos sonoros que ultrapassavam as possibilidades previstas pelo sistema" (CAZNOK, 2008, p. 61). Dessa forma, novas grafias foram criadas, em sua maioria pelos próprios compositores, a fim de explorar aspectos musicais, sejam eles de cunho timbrístico, indefinições de altura e duração, além da inclusão de ruídos ao espectro de sons considerados musicais.

Ruídos, movimentos rítmico-melódicos imprecisos ou sem direção previamente definida, ações sonoras nas quais o que importa é a ação e não o som, procedimentos aleatórios, evoluções temporais não previsíveis, entre outros, são alguns dos aspectos que podem ser encontrados nessas novas partituras. (CAZNOK, 2008, p. 61)

Os sistemas notacionais desenvolvidos no século XX ampliaram as possibilidades da escrita tradicional com a finalidade de grafar as necessidades composicionais para além dos limites tradicionais. Porém, como esses novos símbolos eram criados, em geral, pelos próprios compositores, múltiplos sistemas de notação proliferaram simultaneamente, produzindo informações dúbias, com símbolos diferentes com a mesma função ou vice-versa.

Nas décadas que se seguiram ao início destes movimentos, percebeu-se a enorme quantidade de símbolos e foram iniciadas tentativas de sistematização das notações criadas, de modo a unificar, facilitar a compreensão dos intérpretes e oferecer possibilidades notacionais padronizadas para as futuras composições. Kurt Stone foi um dos estudiosos que propôs a criação de um guia com as classificações notacionais.

Parecia ser o momento certo para fazer um balanço, examinar as novas invenções para clarificar e torná-las eficientes no uso prático, selecionando os dispositivos que pareciam mais universalmente satisfatórios, eliminando duplicações e codificando os resultados em um guia prático. (STONE, 1980, p. 15, tradução nossa³⁴)

Em 1970, sob a direção de Stone, foi iniciado o projeto de pesquisa denominado *Index* of *New Music Notation*, cujo objetivo era examinar a cena da nova notação musical, a fim de

³⁴ It seemed the right time to take stock, examine the new inventions for clarity and efficiency in pratical use, select the devices that appeared most universally satisfactory, eliminate diplications, and codify the results in a practical guidebook.

descobrir se havia alguma forma de padronização possível. Durante o processo de pesquisa foram criados métodos de análise e de categorização das notações utilizadas, dividindo os símbolos encontrados em 23 categorias, como timbre, notação microtonal, articulação, altura, dentre outros. Da mesma maneira, as notações foram classificadas por instrumentação utilizada. Segundo Stone (1980), todos os símbolos eram analisados a partir de dois diferentes pontos de vista: pelo contexto, em como o símbolo aparecia em uma determinada composição, e isolado do contexto de uma composição específica, com o intuito de mostrar todos os símbolos utilizados para o mesmo fenômeno musical.

Depois de muitas composições serem analisadas, elaborou-se o longo *Questionário de Notação* (com 80 páginas), com o objetivo de obter opiniões e sugestões concernentes às preferências notacionais para os futuros compositores. O questionário, produzido em inglês, francês e alemão, foi distribuído em forma de correspondência postal para compositores de diferentes países. Das mil cópias enviadas, 300 retornaram ao projeto, as quais continham respostas e propostas para as diferentes questões e problemas relacionados às novas grafias. As respostas foram incorporadas aos arquivos de pesquisa e todas as descobertas foram processadas estatisticamente, com o intuito de determinar quais símbolos já haviam alcançado suficiente aceitação para entrarem no processo de padronização.

O desenvolvimento do projeto *Index of New Music Notation* culminou na *Conferência Internacional da Nova Notação Musical*, feita em parceria com a Universidade de Ghent, na Bélgica, em 1974. A conferência reuniu 80 profissionais da área da música, dentre eles compositores, editores e musicólogos de 70 países diferentes e nela foram discutidos e examinados 400 procedimentos e signos notacionais selecionados, presentes no projeto *Index*. Durante as plenárias foram feitas votações a fim de eleger as melhores soluções notacionais e criar um sistema de padronização dos símbolos discutidos. Os procedimentos utilizados na conferência, bem como os resultados alcançados, foram publicados na revista *Interface*, em novembro de 1975.

De acordo com a lista de participantes da conferência não identificamos a presença de nenhum compositor brasileiro. Na introdução de seu livro *Notação na Música Contemporânea*, Jorge Antunes cita de maneira crítica os procedimentos utilizados na conferência. Apesar de não concordarmos com a posição de Antunes no que se refere às críticas aos resultados e metodologias da conferência, destacamos aqui sua colocação, por ser um dos poucos autores

brasileiros que encontramos que faz conexão entre as práticas notacionais desenvolvidas no Brasil, com as discussões presentes em outros países.³⁵

Quando tomamos conhecimento do resultado das "eleições", no *Congresso da Bélgica*, sentimo-nos "referendados" com relação à nossa notação musical. Mas a questão crucial é que foi muito pequena a quantidade de problemas e questões estudadas e discutidas na Conferência de Gand, em comparação com a quantidade total dos problemas encontrados no domínio global da notação musical de nossos dias. (ANTUNES, 1989, p. 16)

Diferente da proposta que a conferência da Bélgica apresentava – a sistematização dos novos sistemas notacionais – outro importante evento relacionado à discussão dos novos tipos de grafia aconteceu anteriormente em Roma, em 1972. O *Symposium Internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*, organizado pelo Instituto Ítalo Latino Americano reuniu compositores e teóricos, dentre eles Cláudio Santoro e Ernst Widmer, atuantes no Brasil, além de outras importantes personalidades do cenário musical, como o próprio Kurt Stone e Jean Jacques Nattiez. O evento foi composto por mesas seguidas de debates com convidados de diversos países, bem como de sessões com exposições de partituras de composições relacionadas à temática do simpósio e concertos. Apesar do compositor Lindembergue Cardoso não ter ido ao simpósio, temos registros que algumas de suas obras foram expostas durante o evento.

Muitos dos temas discutidos no simpósio estão presentes no livro publicado após o evento, através de artigos escritos por alguns dos participantes. Dentre os textos publicados, destacamos o único artigo em português, escrito por Ernst Widmer (1972) - já citado em nosso trabalho - *Perspectivas didáticas da atual grafia musical na composição e na prática interpretativa*. Neste trabalho, Widmer defende que as novas grafias, com seus múltiplos sinais e desenhos, surgiram como elemento simplificador, favorável à aprendizagem e à criatividade interpretativa, sobre uma linguagem musical que se tornava cada vez mais complexa. No texto, o autor discorre sobre experiências artísticas e educativas desenvolvidas pelo Grupo de Compositores da Bahia e apresenta tabelas explicativas, elaboradas pelo GCB, com novos símbolos notacionais adotados pelos compositores baianos. O autor afirma que no processo de definição desses sinais básicos, algumas normas foram estabelecidas, tais como:

- notação tradicional se as intenções nela se enquadram;
- utilização adequada de sinais novos previamente estabelecidos;

³⁵ Crespo (1983), ao tratar da questão sobre a sistematização da notação contemporânea, cita três importantes iniciativas que corroboraram com o assunto: o congresso de Darsmtadt, de 1964; o simpósio de Roma, de 1972 (do qual trataremos a seguir); e a congresso da Bélgica, de 1974.

- sinais e desenhos inventados, sugestivos e concisos, se as intenções assim o exigirem;
- indicações de partituras verbais se forem imprescindíveis.

Widmer também destaca que nessa proposta de sistematização da grafia, a dimensão vertical para a leitura das alturas e a horizontal para a duração se mantêm. Em nossas análises, observamos nas obras de Lindembergue Cardoso que as normas apresentadas acima são seguidas e há forte recorrência, em suas obras corais, dos símbolos notacionais encontrados nas tabelas. Outro ponto interessante da tabela abaixo são os comentários, positivos e negativos, relacionados aos símbolos, bem como as sugestões de aplicação – aspectos não recorrentes em outras tabelas.

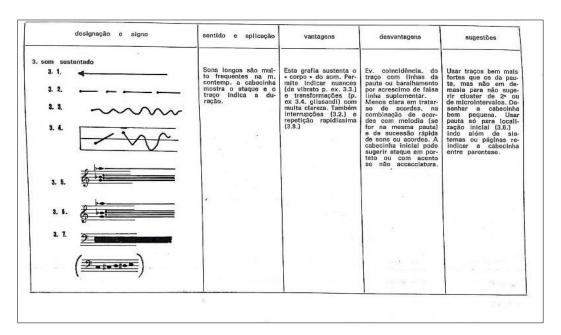


Figura 12: Exemplo da tabela com símbolos criados pelo GCB.

Tabelas explicativas com exemplos de símbolos notacionais podem ser encontradas nos trabalhos de Stone (1980), Read (1979), Widmer (1972), Antunes (1989, 2007) e Silvio Crespo (1983), por exemplo. Outros autores organizaram os diferentes tipos de sistemas que a grafia contemporânea contempla de maneira mais ampla, como Caznok (2008). Moura (2011) apresenta uma classificação dos elementos informais que a notação contemporânea abarca, fazendo usos de terminologias parecidas com as de Caznok e com as de Koellreutter (1984), que compilou os sistemas de grafia em quatro tipos básicos:

Notação precisa: tem por objetivo atingir um grau máximo de precisão. Notação aproximada: não se preocupa com a exatidão da correspondência dos símbolos com o som pretendido.

Notação roteiro: somente delineia a sequência dos signos musicais. Notação gráfica: tem por objetivo estimular a criatividade do executante; apenas sugere. (KOELLREUTTER, 1984, p. 36)

Zampronha (2000) apresenta uma possível tipologia das notações por meio de uma tabela com nove tipos diferentes de notação, gerados a partir de combinações associadas aos eixos tradicionais da leitura musical, em que o eixo vertical se refere às alturas e o horizontal às durações. Para cada eixo o autor utiliza três tipos de classificação. No eixo das alturas utiliza os termos discreto, contínuo e indeterminado: 1) discreto representa alturas fixas, determinadas – como na notação tradicional; 2) contínuo representa alturas variáveis – como um glissando de um tímpano; 3) indeterminado representa elementos imprevisíveis no resultado sonoro. Para o eixo horizontal, concernente à grafia das durações, o autor utiliza uma definição também apresentada por Koellreutter (1990), que toma como referência a "régua do tempo", estabelecida na própria música métrica com o compasso: 1) métrico: como na notação tradicional, que tem como referência a régua do tempo (escrita mensurada); 2) a-métrico: quando a régua temporal existe, mas não é metricamente percebida; 3) não-métrico: não possui régua temporal, associando-se à escrita neumática. Segundo o autor, as classificações de não-métrico, a-métrico e métrico, relacionam-se respectivamente com contínuo, discreto e indeterminado, como mostra a tabela a seguir:

	Não-métrico	Métrico	A-métrico
Contínuo	Tipo 1	Tipo 4	Tipo 7
Discreto	Tipo 2	Tipo 5	Tipo 8
Indeterminado	Tipo 3	Tipo 6	Tipo 9

Tabela 7: Tabela com tipologias notacionais propostas por Zampronha (2000, p. 75).

Moura e Caznok apresentam tipos de notação com nomenclaturas parecidas como a exposta por Koellreutter (1984), exceto a *notação precisa*, que compreendemos como a notação tradicional, no que diz respeito às alturas e durações. A partir das definições propostas por Caznok (2008), apresentamos abaixo exemplos de sistemas usados em obras de Lindembergue Cardoso:

a) Notação aproximada – Chromaphoneticos Op. 78 (1978), para coro misto (SATB).

Notação aproximada: utiliza grafia tradicional, indicando, porém aproximações intervalares e rítmicas. Importam mais os efeitos timbrísticos resultantes da região frequencial (grave/agudo) da qual se encontra um som do que sua determinação em termos intervalares. O compositor sugere, por exemplo, por meio de sinais específicos, que o cantor emita a nota mais aguda ou mais longa que puder realizar [...]. (CAZNOK, 2008, p. 62)

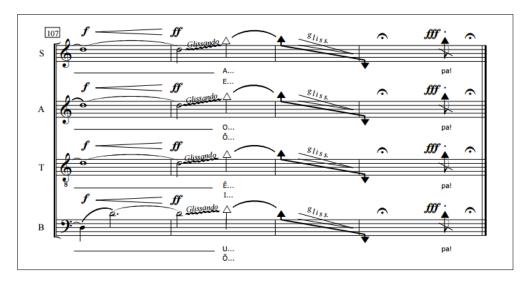


Figura 13: Notação aproximada na obra Chromaphoneticos Op. 78 (1978).

b) Notação roteiro – Aleluia Op. 16 (1970), para coro misto (SATB).

Notação roteiro: pode ou não utilizar a grafia tradicional, incluindo sinais não convencionais. Normalmente, antecede à partitura um roteiro de instruções (chamado "bula") que detalha cada um dos sinais utilizados pelo compositor. (CAZNOK, 2008, p. 62)

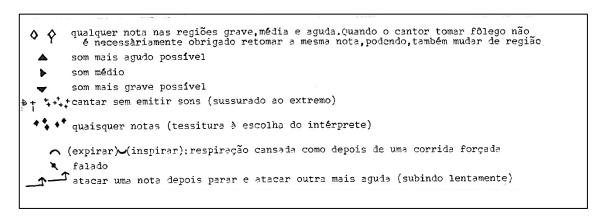


Figura 14: Roteiro de instruções (bula) em Aleluia Op. 16 (1970).

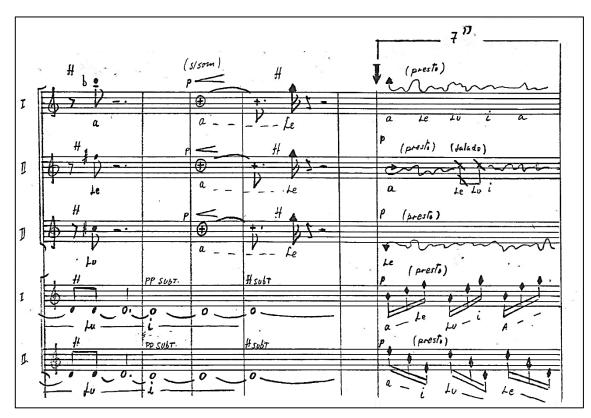


Figura 15: Notação Roteiro em Aleluia Op. 16 (1970).

c) Notação gráfica: *Cançãoção* (1978), para Coro misto (SATB), soprano solo, narrador, cordas, sopros e percussão.

Notação gráfica: normalmente não utiliza a pauta, preferindo o espaço total de uma folha em branco para a disposição de seus gráficos, que vão desde de formas figurativas, geométricas, até não figurativas, letras, sílabas, palavras e colagens de trechos de escrita tradicional. (CAZNOK, 2008, p. 63)

Apresentamos a partitura completa da obra, que consiste em uma página, sem bula explicativa.

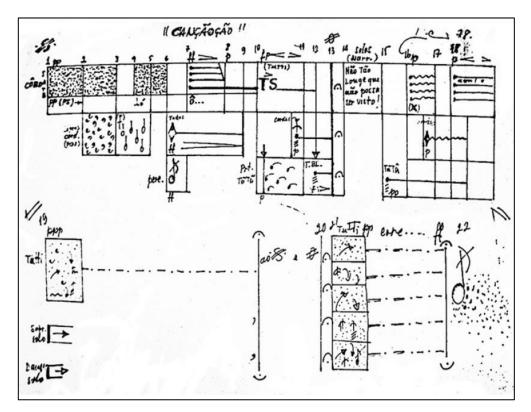


Figura 16: Notação gráfica em Cançãoção (1978).

d) Partitura verbal – *A voz colérica do megafone* (1978), para Coro misto (SATB), soprano solo, flautas, trompete, trombone, percussão e folha papel.

Caznok define este sistema de notação como sendo apenas escrito: "somente instruções verbais são escritas para que o(s) músico(s) possa(m) se inspirar em seu conteúdo, geralmente poético ou filosófico. A partitura se torna um 'cenário' possível de acontecimentos e improvisações musicais" (CAZNOK, 2008, p. 63-64). Não identificamos nenhuma obra coral de L. Cardoso com essas características, porém, em nossa visita técnica ao acervo do compositor, localizamos a cópia xerográfica do manuscrito autógrafo da obra *Natureza Morta Op. 42* (1976), para flauta, oboé, saxofone soprano e piano, que consiste em duas páginas com instruções de cenas e dos eventos musicais a serem realizados pelos instrumentistas.

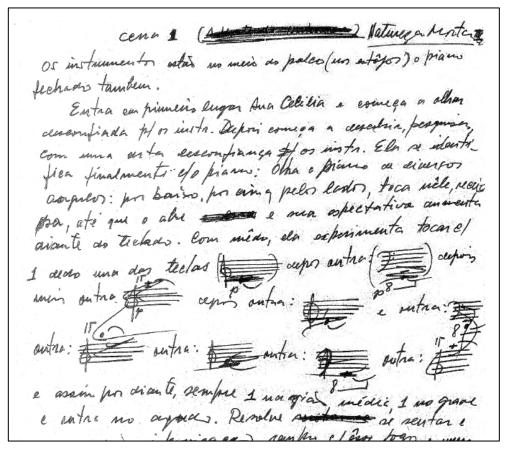


Figura 17: Partitura verbal de Natureza Morta Op. 42 (1976).

3.2. Tabelas com os símbolos notacionais utilizados por Lindembergue Cardoso em suas obras corais

3.2.1. Ambiguidades e símbolos não identificados

Em relação às práticas de notação de Lindembergue Cardoso, realizamos o levantamento de todos os símbolos utilizados pelo compositor, de acordo com as obras que constituem o *corpus* de nossa pesquisa. Tendo por referência o catálogo produzido por Stone (1980) e as tabelas apresentadas por Widmer (1972), elaboramos tabelas explicativas, organizadas por temáticas abordadas, nas quais explicamos os símbolos expostos e apontamos as obras em que foram localizados.

Observamos que a maioria dos símbolos utilizados pelo compositor são previamente convencionados, com incidência relativamente pequena de símbolos criados por ele. As ambiguidades localizadas, bem como os símbolos não identificados foram justamente os que não condiziam com padrões convencionados, que ele criou.

Durante as análises preliminares da pesquisa, identificamos em duas peças diferentes, *Captações Op. 9* e *Caleidoscópio Op. 40*, o emprego de um mesmo símbolo para significados opostos. Crespo afirma que com possibilidades infinitas de notação, é comum isso acontecer nesse tipo de repertório. "Frequentemente o compositor cai em ambiguidade ou redundância, ao empregar o mesmo sinal com diferente sentido de uma obra para outra" (Crespo, 1983, p. 27). Nas análises voltadas para elaboração da tabela identificamos mais uma obra, *Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32*, em que o mesmo símbolo foi utilizado.

Os símbolos em questão referem-se a um som produzido a partir da abertura dos lábios. Na peça *Captações Op. 9*, para conjunto vocal e instrumentos, composta em 1969, vemos, de acordo com a figura abaixo, nas linhas das vozes, acima da letra <x> e <s>, símbolos que não indicam notas, mas sim a posição da abertura labial (figura 18 – símbolos destacados em vermelho), conforme apresenta a bula (figura 19) o símbolo circular sem corte representa a boca aberta e o cortado, boca semiaberta.

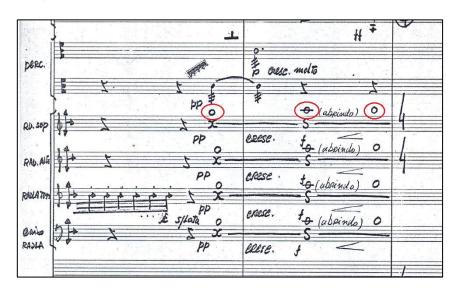


Figura 18: Excerto da peça Captações Op. 9.



Figura 19: Trecho da bula da peça Captações Op. 9.

Na peça *Caleidoscópio Op. 40* (1975), para coro misto *a cappella*, vemos no primeiro compasso do trecho apresentado (figura 20), setas que indicam um efeito de glissando, partindo de regiões frequenciais específicas para cada voz, mas com alturas indefinidas, do mais agudo possível para o mais grave possível ou vice-versa. Esse glissando deve ser feito com o fonema

/s/³⁶ e, segundo o compositor "começar fechado, abrindo pouco a pouco", o oposto do significado do símbolo apresentado em *Captações*. Cada símbolo acima da letra <s> tem um sentido, como define a bula (figura 21). Os eventos musicais estão separados por compassos, porém a medição do tempo não é métrica, como a leitura tradicional pressupõe, mas cronológica – vemos a duração de cada compasso acima do pentagrama (15°, 5° e 5°, respectivamente).

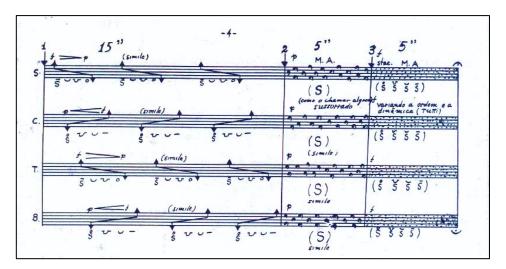


Figura 20: Exemplo do uso da notação musical na peça Caleidoscópio Op. 40.

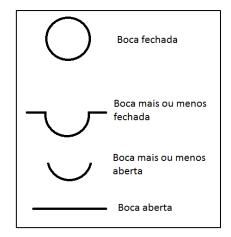


Figura 21: Bula da peça Caleidoscópio Op.40

A obra *Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32*, para dois coros e orquestra, composta em 1974, diferentemente das obras anteriormente apresentadas, não contém nenhum tipo de bula ou qualquer explicação quanto à notação utilizada³⁷ - o que dificultou a compreensão dos símbolos escolhidos pelo compositor. Durante a análise desta obra,

24

³⁶ Estamos utilizando <a> para grafemas, /a/ para fonemas e [a] para transcrição fonética.

³⁷ Consultamos a mesma obra no acervo da Biblioteca da ECA-USP e no acervo do compositor. Não foram encontrados materiais explicativos em nenhum dos documentos consultados.

observamos o uso de diversos materiais musicais incidentes também na obra *Caleidoscópio*, localizados principalmente na introdução do *Réquiem*. A partir de uma análise comparativa, pela proximidade da escrita e da proposta musical, chegamos a conclusão de que o compositor utiliza a mesma sequência de abertura labial no *Réquiem* e em *Caleidoscópio*. Nos símbolos relacionados à abertura labial, apenas um deles difere, o que indica "boca mais ou menos fechada"³⁸. Interessante ressaltarmos a data da composição das peças, com apenas um ano de diferença: o *Réquiem* foi composto em 1974 e *Caleidoscópio* em 1975.

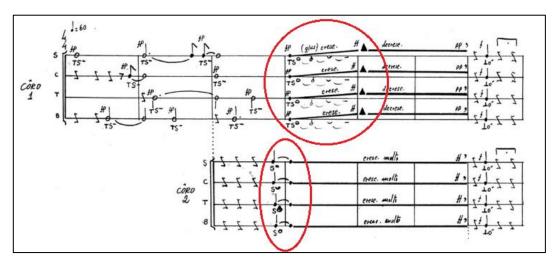


Figura 22: Excerto 1 da peça Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32 (símbolo de abertura labial).

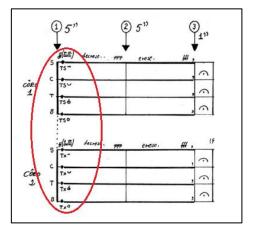


Figura 23: Excerto 2 da peça Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32 (símbolo de abertura labial).

³⁸ Para uma melhor comparação entre os símbolos utilizados nas três peças apresentadas, sugerimos consulta à última tabela deste capítulo.



Figura 24: Bula da abertura labial da peça *Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32*, feita após análise comparativa.

Ainda sobre a peça *Réquiem em Memória de Milton Gomes*, localizamos mais um símbolo aparentemente criado por Lindembergue Cardoso, cujo significado não pudemos identificar. Este símbolo não é recorrente em nenhuma outra obra coral do compositor ou nos manuais consultados. O símbolo aparece ao final da primeira página, na entrada de número 10, para o coro I. Como pode ser visto na figura 26, cada linha representa um naipe, respectivamente, de baixo para cima: baixo, tenor, contralto e sopranos. Como todas as vozes vinham executando alturas indeterminadas, excluímos a possibilidade de o símbolo indicar um diapasão, pois também não há nenhuma indicação de altura ou mesmo região frequencial. O que percebemos é que o símbolo é acompanhado das entradas de vogais, como anteriormente o coro havia executado apenas sons consonantais e estalos de língua, talvez o sinal possa representar algum indício de som cantado. Tivemos acesso a um registro em áudio amador da peça, possivelmente da estreia, porém a gravação inicia na segunda página da peça, cortando a introdução que está na primeira página onde os símbolos sobre os quais discorremos aparecem, o que também dificultou nossa investigação.

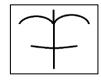


Figura 25: Símbolo não identificado - Réquiem Op. 32

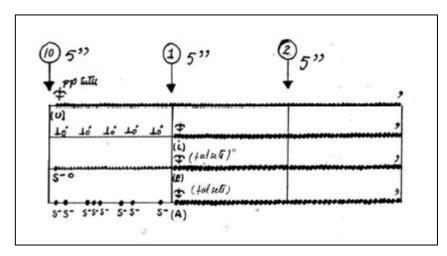


Figura 26: Excerto da peça Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32 (símbolo não identificado).

Dentre todos os símbolos levantados para elaboração da tabela apenas dois não tiveram seus significados identificados, ambos ocorrentes apenas nas obras em que foram localizados. Além do símbolo apresentado no *Réquiem* também identificamos um símbolo presente na obra *Carinhinho a Diamantina Op.* 72, para barítono solista, coro misto e instrumentos, composta em 1981. Incidente em três momentos da obra, diferente do símbolo do *Réquiem* – que não nos sugere nenhuma interpretação clara – podemos sugerir que nesta peça a grafia se relacione a sons curtos, emitidos em alturas indeterminadas:

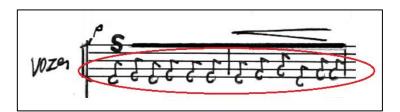


Figura 27: Primeiro momento do símbolo sem significado identificado na obra Carinhinho a Diamantina Op. 72.

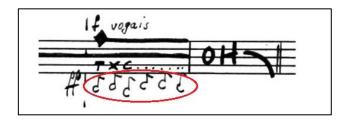


Figura 28: Segundo momento do símbolo sem significado identificado na obra Carinhinho a Diamantina Op. 72.

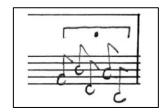


Figura 29: Terceiro momento do símbolo sem significado identificado na obra *Carinhinho a Diamantina Op. 72*.

Como no *Réquiem*, *Carinhinho a Diamantina* também não contém nenhuma bula explicativa. No primeiro momento em que a grafia aparece, podemos interpretar que se deva executar os sons com o fonema /s/. No segundo momento, supomos que esses sons possam ser emitidos com os fonemas /t/, /x/ e /c/, pois há um primeiro som sustentado acima que vem com o fonema /z/ e um segundo, indicado com vogais. Porém, no terceiro momento que o símbolo é utilizado, não temos nenhuma indicação, porque antes do símbolo aparecer, o coro fala as palavras "sempre-vivas!" e "diamantes!".

Nos manuais que tomamos como referência, já citados em nosso trabalho, também não identificamos o símbolo apresentado. O autor francês Aubigny (1998), em seu livro *L'ensemble vocal a cappela: de 1945 à nos jours*, apresenta tabelas com símbolos presentes nas obras analisadas por ele. Neste trabalho localizamos um símbolo similar ao encontrado em *Carinhinho a Diamantina*:



Figura 30: Símbolos para estalo de língua, Sonate à 12 (1970), de Betsy Jolas.



Figura 31: Símbolo usado para estalo de língua nas obras corais de Lindembergue Cardoso.

Localizado na obra *Sonate à 12*, para coro misto a 12 vozes solistas, de Betsy Jolas, composta em 1970, ambos símbolos se referem a estalos de língua, o primeiro "como um trote de cavalo" e o segundo "batendo na lateral da língua". Apesar da similaridade gráfica, Lindembergue Cardoso também criou um símbolo específico para o mesmo efeito sonoro, localizado em cinco obras corais do compositor, todas da década de 1970, mas posteriores à peça de Jolas. Portanto, vemos que a falta de bulas explicativas produz uma dificuldade interpretativa, embora no caso das obras de Lindembergue Cardoso, entendemos que não sejam impeditivas para sua interpretação, por serem questões pontuais.

3.2.2. Tabelas explicativas

1. Alturas extremas

Som mais agudo possível (seta ascendente) e som mais grave possível (seta descendente).

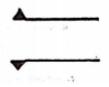


1.1. Alturas extremas com figuração rítmica

A cor da seta (vazio ou preenchido) se refere à duração do som, respectivamente como nas figuras rítmicas tradicionais – semibreve, mínima e semínima.



1.2. Alturas extremas com som sustentado.



Obras

Captações (1969)

Aleluia (1970)

Espectros (1970)

Kyrie-Christe (1971)

Oratório Cênico (1972)

Santo (1972)

Dona Nobis Pacem (1973)

Sanctus (Missa Brevis - 1974)

Réquiem em memória de Milton

Gomes (1974)

Caleidoscópio (1975)

Saudade (1977)

Fonte Luminosa (1977)

A voz colérica do Megafone

(1977)

Memórioas Op. 48 (1977)

Asa Branca (1978)

Chromaphonetikos op. 58 (1978)

O Navio Pirata (1979)

Missa do Descobrimento (1981)

Carinhinho a Diamantina (1981)

Romaria a S. Gonçalo da

Canabrava (1982)

História do Arco da Velha

(1986)

Tabela 8: Alturas extremas

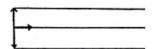
2. Claves de regiões frequenciais

Não indica alturas fixas, mas sim regiões frequenciais grave, médio e agudo.

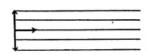
2.1. Clave de regiões sem pentagrama



2.2. Clave de regiões com trigrama



2.3. Clave de regiões no pentagrama



Obras

Captações (1969)

Espectros (1970)

Kyrie-Christe (1971)

Réquiem em memória de Milton

Gomes (1974)

Saudade (1977)

A voz colérica do megafone

(1977)

Romaria a S. Gonçalo da

Canabrava (1982)

História do Arco da Velha

(1986)

Tabela 9: Claves de regiões frequenciais

3. Altura indeterminada

Qualquer nota na região indicada. Assim como no item 1 (alturas extremas), pode ou não indicar a duração do som.



3.1. Altura indeterminada com indicação textual



Obras

Procissão das Carpideiras (1969)

Aleluia (1970)

Espectros (1970)

Kyrie-Christe (1971)

Oratório Cênico (1972)

Sanctus e Agnus Dei - Missa

Brevis (1971-1974)

Réquiem em memória de Milton

Gomes (1974)

Caleidoscópio (1975)

Frevo (1975)

Saudade (1977)

Memórioas Op. 48 (1977)

A voz colérica do megafone (1977)

Carinhinho a Diamantina (1981)

Romaria a S. Gonçalo da

Canabrava (1982)

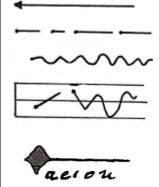
História do Arco da Velha (1986)

Tabela 10: Alturas indeterminadas

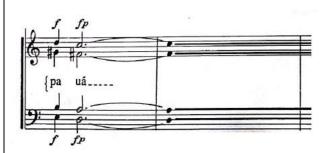
4. Som sustentado

Uma figura musical seguida de um traço, com ou sem altura determinada, representa a sustentação do som. Abaixo temos as variações:

4.1. Som sustentado com altura indeterminada



4.2. Som sustentado com altura determinada



Obras

Aleluia (1970)

Espectros (1970)

Kyrie-Christe (1971)

Dona Nobis Pacem (1973)

Sanctus e Agnus Dei - Missa

Brevis (1971-1974)

Réquiem em memória de

Milton Gomes (1974)

Caleidoscópio (1975)

Saudade (1977)

Memórioas Op. 48 (1977)

A voz colérica do Megafone (1977)

Fonte luminosa (1977)

Saudade (1977)

Asa Branca (1978)

Chromaphonetikos op. 58

(1978)

Cançãoção (1978)

Carinhinho a Diamantina

(1981)

Cantata para as cores (1985)

História do Arco da Velha (1986)

Minimalisticamixolidicosaxvox (1988)

Tabela 11: Som sustentado

5. Glissandos, ondulações e vibratos

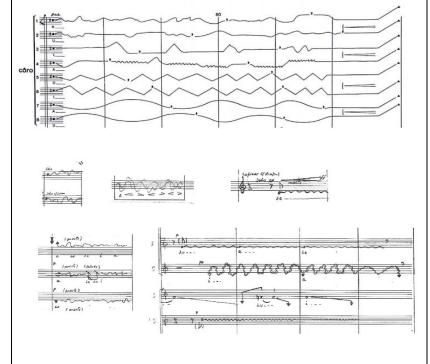
5.1. Glissando entre regiões frequenciais



5.2. Glissando entre as alturas aproximadas



5.3. Glissando com ondulações irregulares, vibratos e variações



Obras

Procissão das Carpideiras (1969) Aleluia (1970) Espectros (1970)

Kyrie-Christe (1971) Oratório Cênico (1972)

Santo (1972)

Dona Nobis Pacem (1973) Réquiem em memória de

Milton Gomes (1974)

Caleidoscópio (1975)

Saudade (1977)

Fonte Luminosa (1977)

A voz Colérica do

Megafone (1977)

Memórioas Op. 48 (1977) Chromaphonetikos Op. 58

(1978)

Asa Branca (1978)

O navio pirata (1979)

Missa do Descobrimento (1981)

Carinhinho a Diamantina (1981)

Romaria a S. Gonçalo da Canabrava (1982)

História do Arco da Velha (1986)

Tabela 12: Glissandos, ondulações e vibratos

6. Fermatas Obras Réquiem em memória de Milton Gomes (1974) − 6.1 Saudade (1977) − 6.1 Memórias Op. 48 (1977) − 6.2 O navio pirata (1979) − 6.1 Carinhinho a Diamantina (1981) − 6.1 Romaria a S. Gonçalo da Canabrava (1982) − 6.1 Minimalisticamixolidicosaxvox (1988) − 6.1

Tabela 13. Fermatas

7. Aceleração **Obras** Acelerando paulatinamente até mais rápido quanto Aleluia (1970) Saudade (1977) possível A voz colérica do megafone (1977) 8. Duração indeterminada **Obras (8.1)** 8.1. Tempo indeterminado Kyrie – Missa Brevis (1971) Ode ao Dous de Julho Op. 102 (1986) **Obras (8.2)** 8.2. O mais rápido possível Dona Nobis Pacem (1973) Caleidoscópio (1975) Saudade (1977) Fonte Luminosa (1977) A voz colérica do megafone (1977) Chromaphonetikos Op. 58 (1978) Asa Branca (1978) Cançãoção (1978)

Tabela 14: Aceleração e duração

9. Repetição	Obras	
	Oratório Cênico (1972)	
	Dona Nobis Pacem (1973)	
	Réquiem em memória de Milton	
9.1. Repetição de módulo	Gomes (1974)	
	Caleidoscópio (1975)	
	Memórias I, Op. 48 (1977)	
	Fonte luminosa (1977)	
	A voz colérica do megafone (1977)	
	Cançãoção (1978)	
	O navio pirata (1979)	
	História do Arco da Velha (1986)	

Tabela 15. Repetição

10. Atividades

10.1. Indicações de densidade

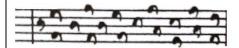
P.A. Pouca Atividade **M.A.** Muita Atividade

10.2. Atividade em staccato

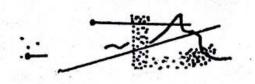
Em geral o compositor indica o fonema a ser falado/cantado na obra em que há ocorrência do símbolo



10.3. Atividade com som específico indicado pelo compositor



10.4. Combinação de vários tipos de atividade, com articulações e durações diferentes.



Obras (10.1)

Caleidoscópio (1975) A voz colérica do megafone (1977) Memórias Op. 48 (1977)

Obras (10.2)

Espectros (1970) Kyrie-Christe (1971) Oratório Cênico (1972) Dona Nobis Pacem (1973) Os atabaques da pombagira (1974)Caleidoscópio (1975) Memórias Op. 48 (1977) Saudade (1977) A voz colérica do Megafone (1977)Asa Branca (1978) Chromaphonetikos op. 58 (1978)Cançãoção (1978) O Navio Pirata (1979) Missa do Descobrimento (1981)A lenda do Bicho Turuna (1982)Ode ao Dous de Julho (1986) História do Arco da Velha (1986)

Obras (10.3)

Kyrie-Christe (1971) – sussurrando Réquiem em memória de Milton Gomes (1974) – símbolo ao contrário Caleidoscópio (1975) – chamando alguém sussurando Forrobodó da Saparia (1982) coaxar de sapos

Obras (10.4)

Cançãoção (1978)

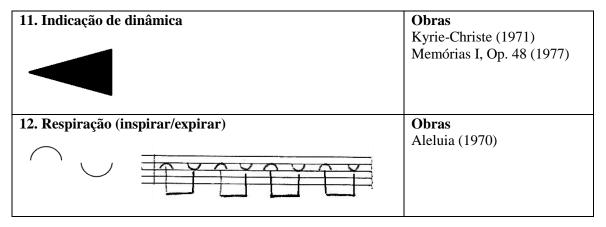
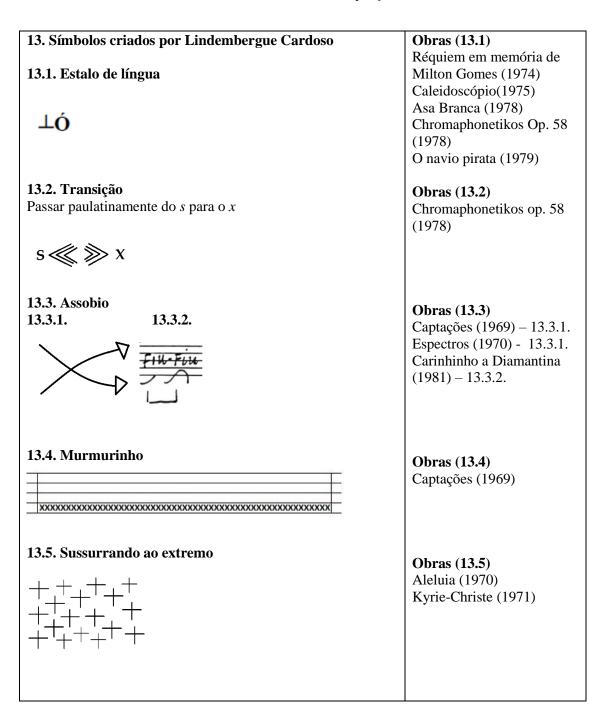


Tabela 17: Dinâmica e Respiração



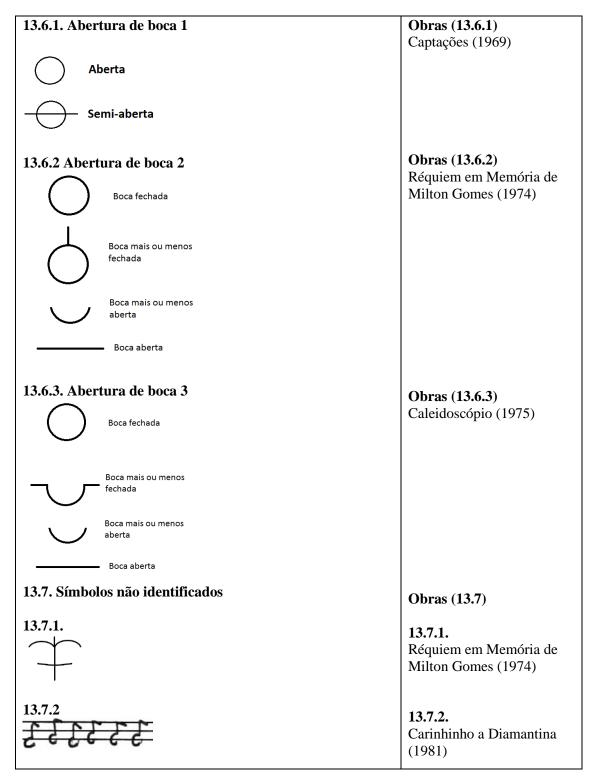


Tabela 18: Símbolos criados por Lindembergue Cardoso

Dentre os símbolos mais utilizados pelo compositor, pudemos observar nas primeiras tabelas que os que se referem ao uso de alturas extremas e à exploração de glissandos, ondulações e vibratos são os mais utilizados. Verificamos ambas categorias em 23 das 30 obras consultadas. Em segundo lugar estão os símbolos relacionados à sustentação dos sons, com ou

sem altura determinada, identificados em 20 obras. Esses símbolos se adequavam aos sistemas adotados pelo GCB, confirmando o compromisso estético do compositor com o movimento do qual participava. Além disso, a ocorrência desses símbolos também evidencia quais os recursos sonoros mais utilizados pelo compositor. Vemos que as notações criadas por Lindembergue Cardoso foram as menos utilizadas e apenas dois símbolos não tiveram seus significados identificados.

A elaboração e divulgação dessas tabelas é de grande utilidade para a prática interpretativa, pois, ao agregarem os recursos notacionais empregados pelo compositor, tornamse uma ferramenta para o estudo e preparação dessas peças. Principalmente porque muitas delas não possuem bula explicativa. Para melhor aproveitamento do conteúdo de nosso trabalho, sugerimos que as tabelas sejam usadas como instrumento de apoio para a leitura dos dois próximos capítulos.

CAPÍTULO IV: Índice cronológico comentado do *corpus* da pesquisa: aspectos estruturais, contextuais e notacionais

Dada a importância de conhecermos individualmente as obras que abarcam nosso estudo e como forma de divulgarmos esse repertório, apresentamos aqui, em ordem cronológica, um índice comentado das obras que compõem o *corpus* da pesquisa. Todas as peças foram digitalizadas e fichadas com seus dados principais, tendo por base para as informações apresentadas no catálogo publicado por Ilza Nogueira (2009) e a pesquisa realizadas nos acervos, já descrita na introdução do trabalho. Na elaboração do índice, tomamos como exemplo o modelo presente na obra de Moura (2011), em que o autor apresenta uma ficha da obra e uma pequena resenha em que destaca os aspectos informais contidos na peça (de acordo com o conceito de "música informal" que Moura desenvolve em seu trabalho). Não é parte de nosso objeto de pesquisa a análise de todos os processos composicionais da produção coral de Lindembergue Cardoso. Portanto, buscamos aqui fazer uma breve descrição das obras, com o intuito de torná-las mais acessíveis, dando ênfase aos aspectos notacionais e sua relação com a prática interpretativa.

Na ficha catalográfica que antecede os comentários das obras, apresentamos as principais informações coletadas sobre o documento e sobre aspectos correlatos a ele, tais quais:

- **Título e número de opus**: contendo subtítulo (quando há).
- Movimentos: com número e título (quando há).
- Compositores: em arranjos de música popular.
- **Data**: de acordo com as informações contidas na partitura da obra ou identificadas no catálogo de Nogueira (2009), com registro do local e dedicatória (quando há).
- Meio de expressão: instrumentação utilizada.
- Contexto: organizamos as obras em arranjo de música popular, arranjo de música folclórica, música religiosa, música litúrgica, música experimental, gêneros específicos e obras híbridas.
- **Texto**: língua utilizada, tipo de texto (inclui-se aqui uso de fonemas onomatopaicos, vocalizações, frases soltas, dentre outros) e autor/tradutor (quando há).
- Duração: quando indicada pelo compositor ou apresentada no catálogo de Nogueira (2009). Utilizamos a abreviatura "ca.", "cerca de", que indica duração aproximada em minutos.

- **Edição**: relaciona-se ao tipo do documento localizado, se é manuscrito autógrafo e/ou publicação.
- **Estreia**: informações obtidas a partir do catálogo de Nogueira (2009) e localizadas em algumas partituras editadas.
- Premiação: informações obtidas a partir do catálogo de Nogueira (2009) e localizadas em algumas partituras editadas.
- Gravação: apresentamos informações parciais dos títulos localizados e dos registros obtidos por meio da visita ao acervo do compositor. Para obtenção das informações técnicas dos títulos gravados até o ano de 2008, indicamos a leitura do catálogo de Nogueira (2009).

Com o intuito de tornar mais clara a leitura do catálogo, omitimos na ficha catalográfica alguns itens de informações não localizadas, como estreia, premiação e gravação. Por exemplo, na obra *Procissão das Carpideiras Op.* 8 (vide página 113), todos os itens descritos acima estão discriminados, porque foram localizadas as respectivas informações, porém, em obras como *Cançãoção* (vide página 140), em que identificamos poucas informações, o leitor não encontrará alguns tópicos. Optamos em manter o item duração, mesmo quando não há informação, por ser um aspecto recorrente na maior parcela das obras, destacando, assim, as obras em que esta questão não é pontuada.

Ao adotarmos o termo "contexto" na categorização das obras do catálogo, vinculamos esta questão à função social e temática que a peça apresenta (se é uma música de cunho religioso ou usada em algum rito litúrgico) e a aspectos composicionais que abrangem a estrutura e características estilísticas que se destacam nas obras, como arranjos (de música popular e folclórica), música experimental e obras híbridas, em que coexistam características distintas.

1. Procissão das Carpideiras Op. 8

Data: Salvador, 25 de março de 1969 (1ª versão) e abril de 1969 (2ª versão).

Meio de expressão: *Mezzo Soprano* (solo), coro feminino (8 sopranos) e orquestra (flautim, flauta, oboé, corne inglês, clarinete, clarone, fagote, contra-fagote, 2 trompas, 2 trompetes, 2 trombones, tuba, piano, cordas e percussão - tímpanos com pedal, prato com baqueta, agogô, reco-reco, enxada e folha de flandres).

Contexto: Música para orquestra, mezzo e coro feminino.

Texto: Vocalizações.

Duração: ca. 8'.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (27 p.) – 1^a versão.

Publicação: Colônia, Musikverlag Hans Gerig, 1975 (22 p.) – 2ª versão.

Estreia: Maio de 1969, I Festival de Música da Guanabara, Teatro Municipal, Rio de Janeiro, Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, Maria Lucia Godoy (solista), Mario Tavares, regente.

Premiação: 1969 - 3.º Prêmio e Prêmio do Público no I Festival de Música da Guanabara.

Gravações: Gravação do I Festival de Música da Guanabara (1969).

CD Lindembergue Cardoso – Música Contemporânea Brasileira (2002), pela UFBA.

Procissão das Carpideiras Op. 8 destaca-se como a primeira peça com coro de L. Cardoso, em que observamos exploração de novas grafias. Como apresentado na ficha catalográfica, a peça recebeu dois prêmios no festival que teve abrangência nacional³⁹, organizado pelo compositor Edino Krieger, no Rio de Janeiro. O tema da obra é de crítica social, ao retratar o lamento de carpideiras que choram o sofrimento de um povo carente de chuva, terra e recursos financeiros, intimamente ligados à prática religiosa que mescla a tradição católica e popular. Na Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo, Lindembergue Cardoso descreve essa temática:

A peça é baseada no fenômeno nordestino da seca, quando, nas zonas atingidas, a população se dispõe ao ato de invocação pública das graças divinas, através [d]as carpideiras, que saem em procissão, levando vasilhames com água e, entre lamentações, danças e preces, rogam a Deus que faça chover no sertão.

Num único movimento tudo isto é descrito, em partes facilmente distinguíveis, a saber: a 1ª corresponde às lamentações; a 2ª a uma dança algo

³⁹ Como consta no trabalho de Pérez (2009): "O dito festival dirigido por Edino Krieger, contou com 90 peças inscritas oriundas de todo o Brasil, 16 foram seleccionadas e 5 premiadas, entre as quais, 3 foram de compositores baianos, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira (4º prémio) e Milton Gomes (5º prémio)." (Pérez, 2009, p. 196)

desesperada, a 3ª a uma prece e, finalmente, a última, que é novamente uma dança, mas desta vez, uma dança de esperança. (CARDOSO, 1969, Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo da folha de rosto da partitura da peça *Procissão das Carpideiras*)

No encarte do disco *Lindembergue Cardoso* – Música Contemporânea Brasileira (2002), localizamos outro texto de apresentação da peça, que além de abordar a temática também faz uma síntese dos aspectos formais. Apesar de não conter a informação do autor no encarte, sugerimos que o texto tenha sido escrito por Piero Bastianelli, responsável pela direção musical do trabalho e que publicou outras obras do compositor.

Em algumas regiões do Nordeste Brasileiro era comum contratar-se mulheres mercenárias, ou carpideiras, para chorar (carpir) em velórios. Nesta peça as carpideiras são usadas para, em procissão, chorar o sofrimento não da família do morto, mas o de todo um povo que sofre com a pobreza, com a chuva escassa na região, e com o latifúndio aumentando seus problemas que parecem insolúveis, e os aspectos dessa manifestação de Fé mística tomam na obra os seguintes passos: 1. AMBIENTAÇÃO: sol quente, atmosfera pesada; 2. PROCISSÃO; 3. A 1ª PRECE (mezzo soprano solo); 4. DANÇA DA ALUCINAÇÃO; 5. A 2ª PRECE (mezzo soprano solo); 6. DANÇA DA BONANÇA por ter finalmente chovido; 7. FINAL – uma incógnita, acorde de Dó7 (fl, ob, cl), sem resolução, característica da música nordestina.

O coro feminino não tem participação constante na peça, mas faz intervenções específicas, descrevendo sonoramente o lamento de mulheres. O trecho de destaque, tanto para a participação do coro, quanto de exploração da notação não tradicional, localiza-se no compasso 57, em que, após a entrada da solista, o coro parte de um uníssono para uma série de glissandos e ondulações, com contornos sonoros diferentes, criando uma textura contrapontística com alturas indeterminadas.

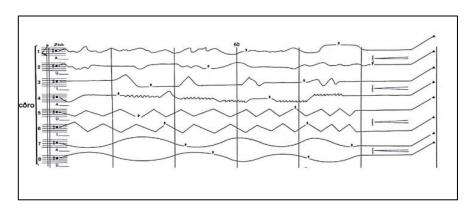


Figura 32: Textura a partir de contraponto de glissandos - Procissão das Carpideiras Op. 8.

2. Captações Op. 9

Data: 16 de setembro de 1969.

Meio de expressão: Flauta de êmbolo, flauta, oboé, corne inglês, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, tuba, percussão (enxada, prato suspenso, caixa-clara sem esteira, bombo, reco-reco, folha de flandres e lata de querosene para dois executantes), quarteto vocal (SATB), dois rádios de ondas curtas, dois rádios de ondas médias, três toca-discos, violino, violoncelo e contrabaixo.

Contexto: Música experimental com meios eletroacústicos.

Texto: Latim, palavras soltas e fonemas.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (32p.).

Duração: ca.10'.

Estreia: 14 de novembro de 1969, III Apresentação de Jovens Compositores da Bahia, Auditório da Reitoria, Salvador, Orquestra Sinfônica da UFBA, Madrigal da UFBA, Henrique Morelenbaum, regente.

Premiação: 1969 - Prêmio do público na categoria Música de câmera da III Apresentação de Jovens Compositores da Bahia.

A obra é uma das poucas peças de Lindembergue Cardoso que utiliza meios eletroacústicos, sendo que nesta obra, os objetos sonoros não convencionais são manipulados pelos cantores, enquanto os instrumentistas, exceto percussão, utilizam instrumentos tradicionais. Segundo Pérez (2009) a prática eletroacústica teve início na Bahia no final da década de 1960.

Na escrita das vozes há predomínio do uso de novas grafias, principalmente em relação às alturas, com incidência constante da clave de regiões (vide tabela 9, p. 103). De acordo com a classificação utilizada em nossa pesquisa, identificamos esse tipo de notação como notação aproximada e notação roteiro (que necessita de bula explicativa).

Os cantores, além de realizarem procedimentos vocais que exploram alturas extremas, sons falados, murmurinhos e assobios, também manipulam aparelhos de rádio e outras fontes sonoras não convencionais (soprano – rádio em onda média, contralto – rádio em onda curta, tenor – radiola [toca-discos] e baixo – radiola e uma lata de querosene vazia), produzindo diferentes efeitos tímbricos. Sobre o uso da lata de querosene, a voz do baixo por vezes canta, ou realiza outro procedimento vocal na lata. No início da partitura há indicação das peças a

serem tocadas nos aparelhos, como uma obra do próprio compositor e o início do Aleluia de

Handel, e da frequência de rádio a ser utilizada.

3. Aleluia Op. 16

Data: 1970.

Meio de expressão: Coro (SATB) com *divisi* e bombo.

Contexto: Música religiosa experimental.

Texto: Palavra aleluia.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (12p.).

Duração: ca. 10'.

Estreia: 13 de outubro de 1970, IV Apresentação de Jovens Compositores da Bahia,

Auditório da Reitoria da UFBA, Salvador, Madrigal da UFBA, Afrânio Lacerda, regente.

A obra é toda escrita em notação mista, com predomínio do uso de símbolos não convencionais, explorados graficamente nos pentagramas. Observamos o uso da notação aproximada e notação roteiro – ao final da obra é apresentada uma bula explicativa (vide figura 14, p. 93).

O texto da peça é composto somente pela palavra "aleluia", que é fragmentada nos fonemas durante toda a composição. Observamos que o recurso da exploração sonora dos fonemas das palavras é recorrente em diversas obras corais do compositor. Como já observado por Moura (2011), a obra possui um alto nível de aleatoriedade, com seções de improvisações coletivas dirigidas. Em relação às sonoridades exploradas, identificamos a incidência de alturas extremas, glissandos, sons sussurrados, bocejos, sons falados (há indicações como "falar para dentro", por exemplo), sons de expiração, inspiração e sons guturais. Ritmicamente há trechos notados metricamente e outros com indicações cronométricas. A obra termina com uma proposta cênica: enquanto todo o coro realiza uma progressão de glissandos ascendentes, até não conseguirem mais, o regente sai de cena e, de acordo com as instruções do compositor, os deixa "tentando, dramaticamente".

4. Missa Brevis

Kyrie Op. 22 Sanctus Op. 26 Agnus Dei Op. 31

Data: 1971-1974 (compostas em homenagem ao Coral do Mosteiro de São Bento de Salvador).

Datação das partes: Kyrie: 18.12.1970; Sanctus: 07.12.1972; Agnus Dei: 15.05.1974.

Movimentos: 1. *Kyrie* 2. *Sanctus* e 3. *Agnus dei*.

Meio de expressão: Coro (SATB) e órgão.

Contexto: Música litúrgica.

Texto: Textos litúrgicos em português.

Edição: Publicação - Universidade Federal da Bahia: Centro Editoral e Didático - Piero

Bastianelli, 1991 (9 p.).

Duração: ca. 13'.

Estreias individuais das partes: *Kyrie* - 1972, Mosteiro de São Bento, Salvador, Coral do Mosteiro de São Bento. Hamilton Lima, regente; *Sanctus* - 1972, Rio de Janeiro, Coral Harmonia, Solange Pinto Mendonça, regente; *Agnus Dei* - 1974, Auditório da Reitoria da UFBA, Salvador, Coral do Mosteiro de São Bento, Hamilton Lima, regente.

A primeira peça do conjunto, *Kyrie*, apresenta caráter bastante recitativo. Inicia com entradas piramidais nas vozes masculinas, mas em seguida o compositor trabalha com blocos ritmicamente mais homofônicos. A exploração de notação não tradicional é vinculada às alturas sustentadas e ao tempo indeterminado dos compassos. Há indicações tímbricas escritas na partitura, como som sussurrado.

O *Sanctus* é dividido em 5 andamentos (Vivo, Lento, Più Mosso, Lento e Maestoso) e assim como no *Kyrie*, há indicações de sons sustentados. Nos compassos 5, 6 e 7, o compositor grafa alturas indeterminadas para as vozes, enquanto o órgão realiza *cluster* com grafia específica. Em seguida há predomínio da notação convencional e cada andamento possui um caráter melódico-harmônico diferente, sem estabelecer nenhum modo ou tonalidade fixa. Em alguns trechos o compositor sugere a participação da assembleia (congregação), com indicações na partitura.

Na peça *Agnus Dei* também é desenvolvida a sonoridade de *clusters*, indicado na escrita do instrumento e realizado nas vozes por meio de alturas indeterminadas cantadas. Na escrita

rítmica há indicações cronométricas e métricas. Da mesma forma que no Kyrie e no Sanctus o

compositor faz indicações tímbricas, como falar ou sussurrar, por meio de anotações escritas e

não através de símbolos específicos.

5. Asa Branca

Compositores: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

Data: 1971.

Meio de expressão: Coro (SATB).

Contexto: Arranjo de música popular.

Texto: Português.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo, (5 p.)

Duração: ca. 2'.

Podemos destacar o uso de recursos imitativos como um dos principais elementos da estrutura do arranjo. Como um procedimento usual em arranjos de canções populares estróficas, a cada estrofe o compositor manipula de forma diferente o material musical apresentado. Outra característica presente em arranjos vocais, principalmente para coro a cappella, que observamos em Asa Branca, é o caráter instrumental de alguns trechos, identificado aqui entre a terceira e quarta estrofes, por exemplo.

Verificamos dois momentos do arranjo em que o compositor explora novas grafias e em ambos observamos uma finalidade onomatopaica, buscando explorar sonoridades que descrevam o texto da canção. A partitura apresenta algumas incompletudes, como falta de bula - que gera dúvida em relação ao significado de um símbolo proposto nos compassos 44-47, em que o compositor sugere um som pontilhístico para contralto e tenor. Uma hipótese é que como só tivemos acesso à cópia do manuscrito, a bula tenha sido cortada por conta do tamanho físico do documento. Porém, a partir de nossa análise interpretativa, podemos supor que o evento musical possa ser executado com sons consonantais do fonema [ʃ], pois o texto cantado fala sobre braseiro e fornalha e os baixos realizam um som sustentado com a mesma consoante.

6. Espectros

Data: 14 de janeiro de 1970.

Meio de expressão: Coro (SATB) e orquestra (2 flautas piccolo, 2 corne inglês, 2 clarones baixo, 2 trompas, 2 trompetes, 2 trombones, tímpano, percussão – agogô, caixa clara, prato suspenso, vibrafone, woodblock e cordas).

Contexto: Música experimental para coro e orquestra.

Texto: Fonemas vocálicos e palavras soltas.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (24p.)

Duração: ca. 12'.

Estreia: 1970, Rio de Janeiro, OS/TMRJ, Coro do TMRJ, Henrique Morelenbaum, regente.

Premiação: 1970 - 3.º Prêmio (categoria sinfônica) no II Festival de Música da Guanabara.

A palavra "espectros" no âmbito científico se refere a uma representação das amplitudes ou intensidades. Observando a obra, podemos entender que Lindembergue Cardoso propõe descrever ou construir espectros através da exploração de frequências extremas (muito agudo/muito grave), de variados níveis de dinâmica e do uso de diferentes timbres e texturas. Em relação à exploração de novas grafias para as vozes, como já colocado por Pérez (2009), o compositor utiliza claves frequenciais em todas as entradas do coro, mesmo aquelas com altura determinada, que ocorrem em simultaneidade com as alturas indeterminadas. L. Cardoso propõe, por meio dessas grafias, diferentes tipos de glissandos e vibratos, uso de pontilhismos, alturas extremas, sons guturais, gritos e assobios. Um estudo analítico da obra, que aborda os procedimentos composicionais, pode ser consultado no trabalho de Pérez (2009).

7. Kyrie-Christe Op. 22

Data: Salvador, 30 de setembro de 1971.

Meio de expressão: Soprano solo, coro (SATB) com *divisis*, cordas e trombone tenor.

Contexto: Música religiosa experimental.

Texto: Latim.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (20 p.).

Publicação: Musikverlag Doring, 1978 (não localizada).

Duração: ca.7'.

Estreia: Colônia (Alemanha), Maria Lúcia Godoy (Soprano), Pro Musica Köln, Johannes

Hoemberg, regente.

Premiação: 1º Prêmio no Concurso para a turnê latino-americana do Conjunto Pro Musica de Colônia (Alemanha).

Alguns dos manuscritos autógrafos de Lindembergue Cardoso são tão bem elaborados que parecem edições publicadas. Este é o caso de *Kyrie-Christe*. Apesar de não termos acesso à edição publicada da peça, as informações do manuscrito autógrafo são suficientemente precisas para uma possível execução.

Na obra a notação não tradicional ocupa espaço primordial para a construção de diferentes texturas e sonoridades. O texto utilizado é o retirado do Kyrie da missa, formado por uma frase: *Kyrie-Christe eleison* (Senhor-Cristo, tende piedade).

Em relação aos aspectos formais, o compositor faz uma breve introdução e depois podemos dividir a peça em três partes. Observamos que o coro está sempre em primeiro plano em relação aos instrumentos. Para a explanação, utilizaremos como referências as 11 letras de ensaio (de A a I) contidas na partitura.

Na parte inicial observamos forte exploração rítmica contrapontística, primeiro utilizando sons sussurrados (tanto nas vozes quanto no trombone) e depois com criação de *clusters* a partir da sobreposição de segundas maiores e menores. A letra D de ensaio apresenta marcação cronométrica do tempo e é caracterizada pela textura pontilhista, tanto nas vozes como nas cordas. Algo que merece destaque na peça é a forma como Lindembergue Cardoso grafa o evento musical. Utiliza a clave de regiões frequenciais e insere o texto, fragmentado em fonemas, diretamente no pentagrama, explorando espacialmente a relação das alturas.

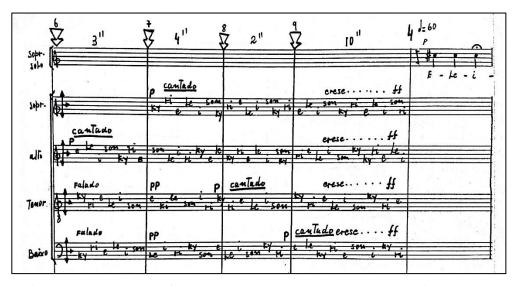


Figura 33: Exploração dos fonemas no espaço do pentagrama, em Kyrie-Christe Op. 22.

A parte central é ponto culminante da obra, com maior incidência de aleatoriedade e de maior adensamento sonoro. O coro trabalha *a cappella*, sendo que cada naipe é subdividido em quatro vozes, somando 16 linhas distintas. Diferentes texturas são criadas a partir da exploração de sons da fala, sussurros, murmúrios, canto com altura determinada e indeterminada. O compositor trata o texto novamente fragmentado, a partir da exploração sonora dos fonemas, dando ênfase aos sons consonantais. Também observamos a sobreposição de camadas texturais, como em um trecho em que as vozes femininas cantam blocos sonoros com alturas sustentadas e as vozes masculinas desenvolvem sons curtos e "explosivos". Outro recurso para o adensamento sonoro se dá através do tratamento da dinâmica, proposta em diferentes níveis. A parte central é concluída com um decrescendo gradual, retomando a instrumentação original, com coro a quatro vozes e o uso da notação tradicional.

8. Oratório Cênico Op. 24

Data: Salvador, maio de 1972.

Movimentos: 1. Abertura, 2. Ária (soprano), 3. Dança, 4. Colagem, 5. Ária (barítono), 6. Os Santos (tenor), 7. Ária (tenor).

Meio de expressão: Vozes solistas (soprano, tenor e barítono), coro (SATB), orquestra (flauta, oboé, clarinete, fagote, percussão – 4 agogôs, 2 atabaques, bumbo, caixa clara, gongo chinês, tamborim, tomtom, *temple block*, *woodblock* –, piano e cordas) e banda (clarinete, saxofone [A,T,B], trompete e trombone).

Contexto: Obra feita para as comemorações do sesquicentenário da independência do Brasil.

Texto: Português, latim e expressões do candomblé (sem identificação da língua utilizada).

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (26p.).

Duração: ca. 46'

Estreia: 30 de junho de 1972, TCA, Salvador, Orquestra Sinfônica da UFBA, Madrigal e Coral Universitário da UFBA, Grupo de Dança Contemporânea da UFBA e Grupo Juventude.⁴⁰

Gravação: Registro em áudio amador de uma apresentação (possivelmente a estreia), cedido por Lucy Cardoso durante nossa visita técnica.

4

⁴⁰ Para mais informações sobre estreia e grupos artísticos que participaram, sugerimos consultar o catálogo de obras organizado por Ilza Nogueira (2009).

Como apresentado na ficha catalográfica, a obra *Oratório cênico* foi composta em comemoração aos 150 anos da independência do país. No que diz respeito ao título, a peça relaciona-se ao gênero do oratório ao propor uma narrativa musical de fatos históricos e, como em outras obras do compositor, apresentar o vínculo que a prática religiosa tem com a vida das pessoas. Apesar de ser intitulado como cênico, na partitura não há nenhuma instrução de cena, mas no catálogo de Nogueira (2009) consta a participação de dois grupos de dança na estreia da obra, o que pode ser um indício cênico. No decorrer da narrativa são retratadas, musicalmente, cenas de acontecimentos que marcaram a luta pela liberdade no período da independência, principalmente sobre fatos ocorridos com o povo baiano – que travou uma luta armada contra o exército português – e sobre a inconfidência mineira.

Na construção musical, em diferentes movimentos, o compositor utiliza temas rítmicomelódicos dos hinos da independência, da república e do hino à bandeira. A exemplo disso, a
Abertura termina com uma citação do início do hino da independência: "Já podeis". A ária da
Soprano retrata o cenário da morte da madre Joana Angélica, mártir da independência na Bahia,
que morreu no convento em que morava, através de um golpe de espada deferido por um
soldado português. O texto da ária condiz com o que seria uma parte do discurso que antecedeu
sua morte: "Detende-vos bárbaros [...] pelo meu peito [...] por cima do cadáver de uma
mulher"

A ária é acompanhada por coro feminino, que durante o solo da soprano recita
diferentes rezas, ambientando a cena em questão. O movimento termina com um "grito de dor
e susto" (como está na partitura).

Como contraste à ária da soprano, na ária do barítono o compositor utiliza apenas as vozes masculinas, tendo como texto do coro e solista o dístico da inconfidência mineira: Libertas quae sera tamen (liberdade ainda que tardia), exposto na bandeira do estado de Minas Gerais. Neste movimento observamos a exploração das vozes masculinas faladas, como um grito pela liberdade. Identificamos nas duas árias o uso de notação não tradicional nas intervenções do coro, que possuem características mais aleatórias em relação à escrita dos instrumentos.

O sexto movimento, denominado *Os Santos*, é o mais conhecido da obra e o que mais faz referência à música religiosa. Lindembergue Cardoso explora temas rítmicos-melódicos de

(palavras de Joana Angélica, apud Schumaher, Brazil, 2001, p. 291)

-

⁴¹ Uma breve biografia de Joana Angélica (1760-1823) pode ser consultado no Dicionário de mulheres do Brasil, publicado pela editora Jorge Zahar. De acordo com o verbete sobre a mártir, suas últimas palavras foram: "Detende-vos bárbaros, aquelas portas caíram aos vaivéns de vossas alavancas, aos golpes de vossos machados, mas esta passagem está guardada pelo meu peito, e não passareis, senão por cima do cadáver de uma mulher!"

religiões afro-brasileiras, utilizando textos do candomblé (sem identificação da língua utilizada), e os sobrepõe a textos litúrgicos católicos em latim e português (*Dona nobis pacem* e "Cristo, tende piedade de nós"). A parte central do movimento apresenta uma seção de caráter improsivatório com os instrumentos de percussão. É o único momento da peça em que Lindembergue Cardoso utiliza marcação cronométrica do tempo. Nesse mesmo trecho destacase a escrita de uma entrada pontual do coro em voz falada (em fonema /a/), com dinâmica fff, que é grafada com uma enorme colcheia, preenchendo verticalmente todo o espaço do sistema. Entendemos que aqui o compositor faz uso do recurso gráfico para dar ênfase ao evento musical, tanto a nível de dinâmica, quanto à expressividade.

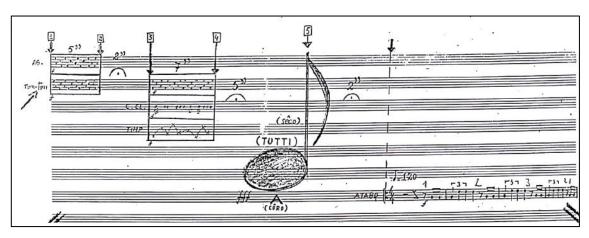


Figura 34: Entrada do coro em Os Santos.

9. Santo Op. 23 - Peça simples para coro

Data: Março de 1972.

Formação: Coro (SATB).

Contexto: Música religiosa composta para concurso.

Texto: Português.

Edição: Cópia xerográfica manuscrita (3p.).

Publicação: Edição de Piero Bastianelli.

- 1) Peças de Confronto do 3.º Concurso de Corais Escolares da Guanabara, Promoção Rádio e Jornal do Brasil, 16 a 22.10.1972, s.d., sem local e gráfica, p. 17-19.
- 2) Lindembergue Cardoso: 31 peças para orquestra, coro, coro e orquestra, banda, música de câmera, obras didáticas. Salvador: Gráfica Universitária da UFBA, 1991.

Duração: ca. 3'15".

Estreia: 16 de outubro de 1972, 3.º Concurso de Corais Escolares da Guanabara, TMRJ, Rio

de Janeiro, Coral Harmonia, Solange Pinto Mendonça, regente.

A obra apresenta uma estrutura formal bastante clara, com uma pequena introdução e

mais três partes, distinguíveis pela exploração do material musical, pelo texto e pela formação

do coro. A primeira e última parte são formadas por coro misto a quatro vozes e a parte central

é composta por coro feminino a seis vozes. Destacamos aqui a segunda parte, em que o

compositor utiliza um procedimento composicional similar ao usado por György Ligeti em Lux

Aeternam (1966), relacionado à micropolifonia ao propor a formação de uma massa sonora a

partir de diferentes entradas rítmicas das vozes, utilizando apenas uníssonos e um intervalo de

segunda e nona maior.

O uso da notação não tradicional na obra é pontual, localizado ao final da peça, como

um recurso tímbrico vinculado ao texto (nas alturas), com três propostas sonoras distintas para

a frase "nas alturas": "nas al" falado, "tu" glissando ascendente e "ras" o mais agudo possível.

10. Dona Nobis Pacem Op. 28

Data: 1973.

Meio de expressão: Coro (SSMsTTB).

Contexto: Música religiosa.

Texto: Latim.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (5p.).

Duração: ca. 5'20 (indicado pelo compositor).

Estreia: Sem informações.

Dentre as características composicionais que marcam a obra de Lindembergue Cardoso,

autores como Gomes (2003), Pérez (2009) e Nogueira (2012b) destacam a exploração de um

acorde denominado "Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora", formado

pelas sucessões de quartas, fa#, si, mi e la (por vezes também aparecendo com notas homônimas

a essas). Pérez (2009) dispensa um capítulo de sua tese de doutorado para o assunto, em que

cita quatorze exemplos de obras compostas entre 1966 e 1985 em que o material é encontrado

e também discute a relação simbólica que o agregado de alturas tem com as atitudes

composicionais de membros do GCB e com a memória afetiva que L. Cardoso expõe em suas

composições.

Algumas das obras em que o acorde é recorrente estão apresentadas neste índice, como *Procissão das Carpideiras Op. 8* (1969), *Espectros* (1971), *Kyrie-Christe Op. 22* (1971), *Santo Op. 23* (1972), *Sanctus Op. 26* (1972), da *Missa Brevis*, *Réquiem em memória de Milton Gomes* (1974), *Caleidoscópio Op. 40* (1975) e *Dona Nobis Pacem Op. 28*, sobre a qual discorremos agora. Visto que a questão já foi analisada por Peréz (2009) e não se relaciona diretamente ao nosso objeto de pesquisa, escolhemos apresentar o material por meio desta obra.

Em *Dona Nobis Pacem*, L.Cardoso apresenta este acorde no compasso inicial da peça. Como outro recurso recorrente do compositor e presente a partir do primeiro compasso, destacamos novamente a fragmentação das palavras em seus fonemas, explorando timbristicamente as sílabas. Assim como em *Aleluia Op. 16* (1971), o compositor inicia a obra com cada naipe cantando, respectivamente, um dos fonemas da frase: *Dona Nobis Pacem*. Interessante destacarmos que o número de sílabas do texto utilizado na peça corresponde ao número de linhas vocais.

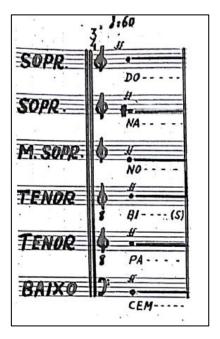


Figura 35: Dona Nobis Pacem (1973) - compasso inicial.

Como procedimento composicional estrutural da obra destacamos também o uso de repetição variada. Observamos que nessa obra a notação não tradicional está bastante associada a propostas de durações indeterminadas e à construção tímbrica e textural. Na página 3 identificamos maior diversidade de novas grafias, com o uso de glissandos e pontilhismos nas vozes femininas e depois um retorno às indicações de longa duração. Como destacado no arranjo da canção *Asa branca*, em *Dona Nobis Pacem* também não identificamos qual o fonema que Lindembergue Cardoso propõe no uso de pontilhismo, porém aqui fica claro que houve um

problema na Cópia xerográfica do manuscrito, que fez com que a bula fosse cortada do documento. Como o texto usado é curto, talvez todos os fonemas na peça possam ser

explorados.

11. Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32

Data: 16 de março de 1974.

Meio de expressão: Dois coros (SATB), orquestra (cordas, 4 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2

fagotes, 3 trompas, 3 trompetes, 2 trombones, tuba, piano e percussão) e 17 apitos.

Contexto: Obra dedicada à memória do compositor Milton Gomes.

Texto: Latim e recursos onomatopaicos.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (14 p.).

Duração: ca.16'.

Estreia: 26 de junho de 1974, no Auditório da Reitoria da UFBA, Salvador, Orquestra Sinfônica da UFBA, Coral da EMAC/UFBA e Coral Universitário da UFBA, J. Ledezma, regente.

Gravação: Localizamos uma gravação amadora incompleta bastante ruidosa (cedida por Lucy Cardoso), provavelmente produto da estreia da peça.

Composta em memória do compositor Milton Gomes (Salvador - BA, 26.08.1916 – 25.02.1974) que, assim como Lindembergue Cardoso, foi um dos membros-fundadores do Grupo de Compositores da Bahia e faleceu em um momento de profícua produção em sua carreira, aos 58 anos. Milton Gomes era médico e conciliava a carreira com a composição. Mesmo tendo produzido por pouco tempo (sua primeira obra data de 1962), foi detentor de diversos prêmios na área. Dentre eles, o 5º lugar no I Festival de Música da Guanabara e o prêmio Cidade de Salvador. O *Réquiem* apresenta um movimento único utilizando trechos de textos de uma missa réquiem:

Texto utilizados em Réquiem Op. 32:

Requiem (Introitus)

Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis Repouso eterno dá-lhes, Senhor, e que a luz perpétua os ilumine De profundis clamavi ad te, Domine (De profundis - Salmo 130) Das profundezas clamo a ti, ó Senhor Exaudi orationem meam (Introitus) Ouve a minha oração

Libera me

Libera me domine in die illa tremenda Livra-me, ó Senhor, da morte eterna naquele dia temeroso Quando cœli movendi sunt et terra Quando os céus e a terra se moverem Dum veneris iudicare saeculum per ignem Até que venhas julgar os séculos pelo fogo

Miserere

Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam Tem piedade de mim, ó Deus, por teu amor

Dies Irae

Tuba mirum spargens sonum per sepulchra regionum A trombeta espargindo um som miraculoso pelos sepulcros da região

Lux Aeternam Requiem aeternam dona eis Repouso eterno dá-lhes

A obra apresenta caráter bastante experimental, com grande exploração de notação não tradicional aliada ao uso da grafia convencional, refletindo a proposta estética do Grupo de Compositores da Bahia e o padrão de escrita do compositor. Por não termos acesso às obras de Milton Gomes, não comparamos o Réquiem Op. 32 com peças do compositor homenageado.

Identificamos o uso de notação aproximada, roteiro e gráfica (menos utilizada). Lindembergue Cardoso utiliza símbolos recorrentes em obras anteriores, porém a partitura não é acompanhada de bula⁴², o que dificulta sua execução, pois, a princípio, o intérprete teria que recorrer à outras peças do compositor para identificar os símbolos empregados. Um dos propósitos de nosso trabalho é cooperar na execução de obras como essas, logo a tabela que elaboramos, localizada no capítulo III, pode ser utilizada como instrumento de aproximação do intérprete com a obra, além de facilitação na preparação da performance. Em nosso trabalho não identificamos o significado de dois símbolos propostos por L. Cardoso, sendo que um deles, encontra-se na introdução do Réquiem, localizado na entrada de número 10, já descrito no capítulo anterior.

Nessa introdução, que é realizada por dois coros com entradas pontuais de percussão, o compositor explora recursos tímbricos da voz, por meio do uso de sons consonantais, diferentes aberturas de lábios, sussurros e estalos de língua. Em termos rítmicos, verificamos escrita rítmica metricamente definida e escrita cronométrica. Observamos bastante similaridade

⁴² Localizamos a partitura no acervo da biblioteca da ECA-USP e no Memorial Lindembergue Cardoso e nenhuma delas continha bula explicativa. Após a nossa visita técnica ao Memorial, solicitamos novamente cópia digitalizada da partitura e constatamos a que a bula não consta no documento original.

com os materiais musicais utilizados na introdução do *Requiém Op. 32* e na obra *Caleidoscópio Op. 40*, para coro *a cappella*, escrita no ano posterior, 1975.

Ainda em relação às vozes, no decorrer da peça, observamos o uso de *clusters*, exploração de diferentes sons vocálicos, voz falada e glissandos. A cada mudança textual é apresentada uma nova maneira de trabalho com o material musical. Por exemplo, na parte do texto do *Libera me*, Lindembergue Cardoso explora a voz sussurrada e falada com todo o coro, em seguida, no texto de *Miserere*, desenvolve movimentos melódicos ondulatórios sem altura definida, com o coro dividido em 16 vozes, explorando a sonoridade dos fonemas do texto e criando uma grande massa sonora aliada aos *clusters* das cordas. Na mudança para o texto do *Dies Irae*, há, a princípio, um retorno à grafia tradicional e às alturas definidas, com o coro dividido em oito vozes, utilizando também recursos vocais não convencionais.

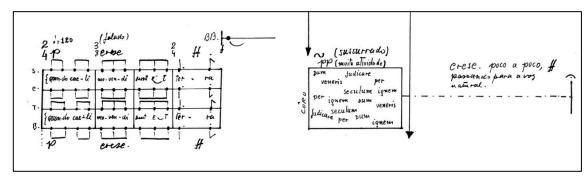


Figura 36: Excerto da parte vocal, Réquiem Op. 32, letra I de ensaio (Libera me).

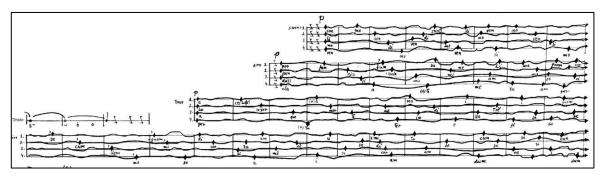


Figura 37: Excerto da parte vocal, Réquiem Op. 32, letra J de ensaio (Miserere).

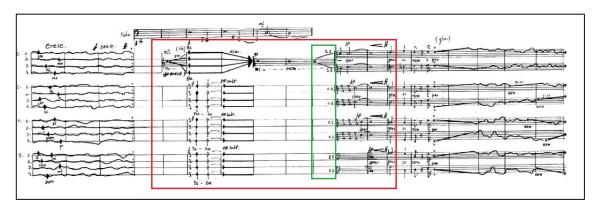


Figura 38: Excerto da parte vocal, Réquiem Op. 32, letra K de ensaio (Dies Irae).

Quanto ao trabalho realizado com os instrumentos, L. Cardoso também utiliza

procedimentos não convencionais e insere diferentes objetos sonoros, como já observado por

Moura:

Para a orquestra: contornos rítmicos-melódicos com alturas aproximadas, efeitos de densidade, clusters, clave de regiões para o piano e cordas bem como sons preparados para o piano (dedos nas cordas, régua de plástico nas cordas). Para trompas e trombones, há um trecho em que se deve bater com a

mão no bocal. Há também uma intervenção de apitos (17 apitos sem indicação

de executantes). (MOURA, 2011, p. 106)

12. A lenda do bicho Turuna Op. 34

Folk-ópera infantil baseada numa lenda nordestina

Data: 1974

Meio de expressão: Vozes solistas (soprano, contralto, dois tenores e dois baixos), coro

(SATB - com três vozes por naipe), 2 flautas, percussão (bumbo, caixa clara, prato suspenso,

surdo e tam-tam) e cordas.

Contexto: Ópera com tema folclórico, baseada numa lenda nordestina, dedicada às crianças.

Texto: Libreto em português de Lindembergue Cardoso.

Duração: ca. '40.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (1p. com resumo da obra, 3p. de libreto e

16 p. de partitura,) com capa desenhada por André Bessa.

Antes da partitura, Lindembergue Cardoso apresenta um resumo do libreto. Em suma, a ópera conta a história de uma menina do sertão nordestino que encontra um grande bicho desconhecido, na beira da lagoa. A menina conta o "causo" para mãe e juntas vão em busca de ajuda para capturar o animal pitoresco. Pedem ajuda à polícia, que os leva para o vaqueiro, vão para o padre e finalmente, com a recusa de cada um deles, todos juntos, pedem ajuda a um

domador italiano que vivia na região, que também é resistente à captura. Por fim conseguem

apanhar o bicho, mas outro problema surge: o que fazer com o animal capturado?

Todo o material musical utilizado e até textual é baseado na obra Reisado do Bicho

Turuna (1966), para coro misto e dois atabaques, uma das primeiras obras de Lindembergue

Cardoso. Parte desse material musical também foi posteriormente utilizado no arranjo

Forrobodó da Saparia (1982), para coro a cappella, do qual a temática textual é bastante

diferente. Identificamos também, no ano de 1982, uma versão para coro infantil da ópera, mas

não conseguimos localizar sua partitura.

A peça apresenta características da música regional sertaneja e no que diz respeito ao uso de novas grafias, localizamos um momento pontual, em que todo o coro e solistas, como uma multidão, falam sobre o bicho de forma temerosa. Nesta parte os instrumentos também compõem a massa sonora, trazendo maior adensamento para o evento. Verificamos outros efeitos vocais utilizando voz falada com ritmo determinado, mas que não contemplavam notação não tradicional.

13. Os atabaques da pombagira Op. 35

Data: 1974.

Meio de expressão: Coro (SATB) com divisi.

Contexto: Arranjo de tema folclórico.

Texto: Português e fonemas onomatopaicos.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (5p.)

Duração: ca. 2'40".

Estreia: 1974, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Madrigal Renascentista de Belo

Horizonte, Afrânio Lacerda, regente.

Premiação: 1974 - 2.º Prêmio (do Juri) e 3.º Prêmio (do Público) no I Concurso Nacional de

Composição e Arranjos Corais.

Segundo consta na partitura, a peça é baseada em tema pesquisado em terreiros de candomblé, na Bahia. Em relação à estrutura, a obra é dividida em três partes distintas. Na primeira e terceira partes, as linhas das vozes fazem referência aos instrumentos percussivos usados nos terreiros. O texto de ambas as partes é composto por sílabas como "tá", "tum" e "tém", por exemplo, e são explorados motivos rítmicos próprios dos instrumentos usados nos ritos religiosos. A parte central apresenta o tema melódico da obra, primeiro por uma soprano solista e depois o mesmo tema é desenvolvido no coro, que terá três *divisi* por naipe, somandose 12 vozes no total. Como em outras obras de L. Cardoso, observamos bastante o uso de recursos imitativos, tanto rítmicos quanto melódicos. Em relação à incidência de grafias não tradicionais, assim como em outros arranjos de música popular, ela ocorre de maneira pontual e apresenta caráter onomatopaico, descrevendo, através de um movimento pontilhístico, o final de uma frase rítmica de atabaques.

14. Caleidoscópio Op. 40

Data: 24 de setembro de 1975 (1ª versão) e 24 de novembro de 1975 (2ª versão).

Meio de expressão: Coro (SATB).

Contexto: Música experimental para coro.

Texto: Fonemas vocálicos e consonantais, sílabas (Nogueira, 2009).

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (1ª versão – 6p. / 2ª versão – 8p.).

Duração: 2'35 ou 3'55 (como registrado pelo compositor na partitura da segunda versão).

Estreia: 1976, Palácio das Artes, Belo Horizonte. Madrigal Renascentista, Afrânio Lacerda, regente.

Gravações: 1) *Música Nova do Brasil*, Madrigal Renascentista, Afrânio Lacerda, regente, 1979. 2) *Música Coral Brasileira Contemporânea*, Canto em canto, Elza Lakschevitz, regente. 1995. 3) *Madrigal da UFBA*, José Maurício Brandão, regente. 2002. 4) gravação proveniente dos arquivos cedidos por Lucy Carodoso, que não contém informações de data, intérpretes e regente.

A peça *Caleidoscópio Op. 40* tem destaque em nosso trabalho. Através da disciplina *Práticas Laboratorias em Regência Coral*, tivemos a oportunidade de atuar como regente assistente do Coral da ECA-USP, dirigido pelo Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos. Nesse período realizamos a montagem da obra, utilizando o trabalho como parte de nossa investigação interpretativa. Relatamos este processo no último capítulo de nosso trabalho.

Caleidoscópio Op. 40, em termos de novas sonoridades, enquadra-se nas obras corais mais experimentais de Lindembergue Cardoso. O uso da notação não tradicional é explorado em toda a peça, aliado à notação tradicional, configurando o que temos denominado como notação mista. Sobre as tipologias notacionais não tradicionais utilizadas, identificamos uso de notação aproximada e roteiro. Em relação à escrita rítmica, no decorrer da obra verificamos a marcação métrica e cronométrica do tempo.

Localizamos duas versões da obra, ambas compostas em 1975, como consta na ficha catalográfica. Identificamos diferenças relacionadas à medição do tempo, propostas de andamento, indicações de número de repetições dos eventos musicais e pequenas alterações no material musical utilizado. Para este texto, temos como referência a segunda versão da obra.

Em relação à estrutura e aos materiais musicais utilizados, a peça é dividida em três partes. Na primeira parte observamos a exploração os fonemas /t/, /x/, /c/, /s/ e /x/, com durações determinadas e indeterminadas. A exploração sonora desses fonemas aliada a criação de

glissandos, diferentes aberturas da boca e às propostas rítmicas, produzem efeitos de texturas e

de densidades bastante particulares.

A segunda parte é constituída por três módulos formados por quadrados numerados,

com propostas de procedimentos vocais específicos. Aqui há uso exclusivo de notação não

tradicional, com medição cronométrica dos eventos musicais. Além dos efeitos vocais já

apresentados na primeira parte, Lindembergue Cardoso insere novas propostas sonoras, como

estalos de língua, outros sons consonantais (como /p/, /t/, /q/ e /b/), uso de vogais cantadas com

alturas indeterminadas e sons sussurrados.

A terceira parte apresenta uso preponderante de notação tradicional. O compositor

explora um motivo melódico de caráter pentatônico utilizando sequências rítmicas já

apresentadas na obra. Há processos de aceleração rítmica tanto por meio das mudanças das

figuras quanto pela mudança da agógica. O caráter melódico do tema e a exploração fonética

aproximam essa parte da peça à música de caráter popular. A obra termina com um grande

glissando utilizando o fonema /s/, com a abertura progressiva dos lábios e após isso, um bocejo

utilizando a letra <a> com o movimento contrário do glissando.

15. Fonte Luminosa Op. 47

Data: Brasília, 21 de janeiro de 1977 ("para Clever, Dilete, Patrícia, Laura e Moysés").

Meio de expressão: Contralto solo e quarteto vocal (SATB).

Contexto: Música experimental para vozes.

Texto: Português, Claver Filho.

Duração: Sem informações.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (3p.)

Lindembergue Cardoso frequentou assiduamente, como professor, festivais de férias em

Minas Gerais e Brasília. Algumas de suas peças corais são dedicadas a amigos e alunos que ele

conhecia nesses cursos e eram compostas durante o período, como deve ser o caso de Fonte

Luminosa.

Em Fonte Luminosa observamos o uso da notação tradicional aliada à notação

aproximada, tanto na escrita rítmica, quanto das alturas. É frequente o uso de acelerações

rítmicas indeterminadas (como o mais rápido possível), de glissandos e de alturas extremas

(este último ocorre somente na voz solista). Em relação aos efeitos vocais, identificamos o uso

de risada, que não é comum em outras obras do compositor.

Nesta obra a fragmentação das palavras para a exploração sonora dos fonemas dificulta a compreensão integral do texto, principalmente por não ser um texto conhecido, como em outras peças em que o compositor utiliza o mesmo recurso com textos sacros canônicos. Como exemplo da exploração sonora do texto, podemos destacar a maneira como L. Cardoso trabalha musicalmente algumas palavras. A primeira palavra do texto é "busca" e nela o compositor solicita que o som /s/ seja emitido puro, sem altura, enquanto as sílabas "bu" e "ca" têm altura definida. Na palavra "sempre" observamos a formação de uma massa sonora, com diferentes entradas, escrito com figuras rítmicas longas. Na palavra "fala", Lindembergue Cardoso uso dois recursos: sequências rápidas de acordes maiores com sétimas maiores e glissandos rápidos descendentes. A última palavra do texto, "canto" é a que apresenta maior condução melódica. A princípio o compositor utiliza o recurso de imitação rítmica e intervalar estrita, mas a sequência é conduzida para um movimento de aceleração rítmica indeterminada que produz um efeito melódico com alturas aproximadas.

16. Memórias I Op. 48

Data: Bahia, 12 de julho de 1977.

Meio de expressão: Coro (SATB), com três cantores por cada naipe e instrumentos (flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, tuba, harmônio, piano e percussão - agogô, bumbo, caixa clara, 2 pratos, prato suspenso, surdo, tam-tam, tímpano, *temple block* e *woodblock*).

Contexto: Obra de caráter experimental composta para o XI Festival de Inverno de Ouro Preto.

Texto: Frases soltas e fonemas vocálicos.

Duração: ca. 9'.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (13p.)

Estreia: 1977, Auditório do Instituto de Educação da UFMG, Belo Horizonte, Conjunto de alunos do XI Festival de Inverno, Afrânio Lacerda, regente (Nogueira, 2009, p.42)

A obra é dividida em 10 seções, com 10 letras de ensaio correspondentes, escrita toda em notação mista, com uso predominante de notação aproximada. Observamos passagens com caráter mais tradicional - em relação à notação, ao tratamento harmônico, rítmico e melódico - e momentos com caráter mais experimental, com uso de elementos aleatórios e exploração tímbrica não usual, que se sobressaem em relação aos elementos tradicionais.

Em relação ao título e à proposta temática, identificamos três momentos da peça que nos sugerem algumas hipóteses. O primeiro é o uso pontual do texto sacro *Kyrie eleison* na letra B de ensaio. O segundo localiza-se na a letra I de ensaio, em que um tenor solo canta uma melodia com característica regional acompanhado de violão (há indicação do compositor para o cantor cantar como um sertanejo). Em seguida, como terceiro elemento, na mesma letra de ensaio, os coralistas falam nomes de super-heróis de histórias em quadrinhos. Podemos supor que a obra se relacione à memória afetiva do compositor, por conta da presença da religiosidade, do regionalismo e de elementos da infância, como personagens de quadrinhos.

Sobre o uso dos materiais musicais, como primeiro acorde da peça, na linha do harmônio/piano e nas vozes, o compositor utiliza o acorde dos sinos da igreja de Livramento, com abertura bastante similar à obra *Dona Nobis Pacem Op. 28* (já citada em nosso catálogo), porém, aqui o coro inicia a peça com três *divisi* por naipe, somando 12 linhas.

A letra A de ensaio apresenta uso de alturas determinadas com durações indeterminadas, mas não cronométricas. Por meio da notação, o compositor sugere sons curtos e prolongados, mas não há relação de proporção. Podemos destacar aqui a criação de uma massa sonora com o coro e o harmônio, com sons longos, em contraste à textura pontilhista resultante dos sons em *staccato* executados pelos outros instrumentos.

Na linha das vozes, além do uso de sons prolongados, no decorrer da peça verificamos a exploração de sons extremos, diferentes contornos melódicos sem altura determinada, uso glissandos e da voz falada. A sobreposição desses contornos melódicos, bem como a exploração de sons vocálicos com dinâmicas contrastantes geram diferentes efeitos de textura e densidade. Diferente de outras peças, os sons consonantais são pouco explorados. Identificamos um momento, na letra D de ensaio, que após um lento glissando com a vogal <a>a>, o coro produz um som sustentado com a consoante fricativa <s>.

Contudo, os fonemas vocálicos são explorados em quase todas as suas possibilidades. Como exemplo disso, destacamos a letra J de ensaio, em que há um retorno à ideia inicial da peça. Retomando o acorde dos sinos da igreja de Livramento, com a proposta de sons prolongados, as linhas das vozes exploram os sons das cinco vogais (a,e,i,o,u) de forma aberta (como pronunciado no dialeto baiano), nasalizada e fechada, com indicações fonéticas feitas a partir do uso do acento circunflexo e de indicação de nasalização usando o til. Outro trabalho do compositor, sobre o qual já discorremos e que podemos observar o mesmo procedimento é o *Método de Educação Musical*, em que Lindembergue Cardoso propõe exercícios de improvisação coletiva utilizando os fonemas vocálicos em suas diferentes formas.

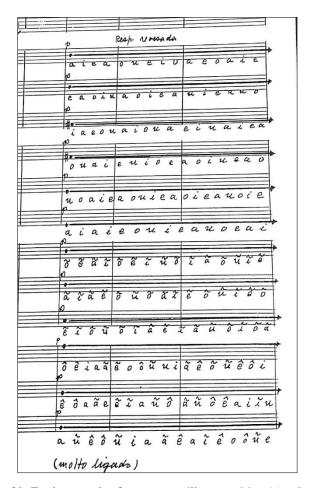


Figura 39: Exploração dos fonemas vocálicos em Memórias I Op. 48.

17. Saudade

(Título atribuído por Lucy Cardoso)

Data: Salvador, outubro de 1977.

Meio de expressão: 67 vozes e instrumentos (piano, flauta doce, folha de zinco e pífano)

Contexto: Música experimental composta para alunos.

Texto: Fonemas e palavras soltas.

Duração: Sem informações.

Edição: Compilação do manuscrito autógrafo. Cópia xerográfica (17p.) - A princípio eram 67 páginas pequenas, pois cada uma continha um fragmento da obra. Os fragmentos foram compilados por Lucy Cardoso, gerando um arquivo único de 17 páginas.

Esta obra foi composta para 67 alunos de um curso que L. Cardoso lecionou em Fortaleza, Ceará, e, a princípio, não continha título, sendo que este foi atribuído posteriormente por Lucy Cardoso. A página de capa da partitura apresenta uma dedicatória com instruções de execução da obra:

Essa composição é o sinal de que fiquei gamado por vocês. Ela começa no n°1, e termina no n°67. Para conhecer toda a peça, é preciso procurar as outras pessoas e fazer uma reunião. Cada pessoa tem somente um fragmento. Saudade de Lindembergue Cardoso. Out. de 77. (CARDOSO, 1977, página de rosto da partitura de *Saudade*).

A peça tem como principal caraterística o uso da aleatoriedade. Cada fragmento representa um evento musical e conforme o número de participantes aumenta, os eventos são adensados numericamente. Os fragmentos são escritos em folhas em branco e quando há uso de notação tradicional o compositor escreve manualmente a pauta, qualificando o que chamamos de notação gráfica (que não utiliza o espaço do pentagrama), na qual insere-se a notação aproximada, com uso da clave de regiões tanto para o piano quanto para as vozes. Os cantores manipulam os instrumentos solicitados. Em relação ao material musical utilizado, há grande exploração de movimentos melódicos ondulatórios, indicações de alturas extremas, uso da voz falada, cantada com alturas determinadas e indeterminadas. Por vezes há escrita rítmica métrica, cronométrica e em alguns eventos não há indicação de duração. Verificamos também o aproveitamento de grandes fermatas de silêncio. Nos últimos fragmentos todos executam as propostas juntos e a palavra "saudade" é explorada sonoramente, terminando com um aparente "caos".

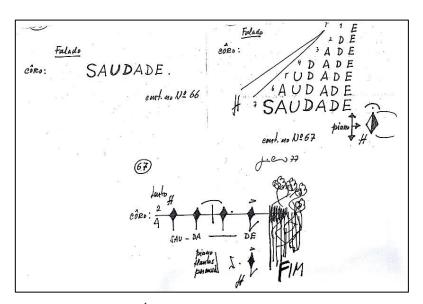


Figura 40: Últimos eventos musicais de Saudade.

18. A voz colérica do megafone

Data: 1977

Meio de expressão: Duas sopranos solistas, coro (SATB), flauta, trompete, trombone e

percussão (não especifica instrumentos).

Contexto: Música coral experimental.

Texto: Fonemas soltos e frase que dá título a obra.

Duração: Sem informações.

Edição: Cópia xerográfica incompleta do manuscrito autógrafo (1p.).

Estreia: 1977, Escola de Música e Artes Cênicas, Salvador.

Esta foi a única obra de nossa pesquisa em que não localizamos a partitura completa. Segundo o catálogo de Nogueira (2009, p. 44), o documento do manuscrito autógrafo contém duas páginas, sendo que só localizamos a Cópia xerográfica da primeira, com alguns cortes. Mesmo assim, podemos destacar as principais características da peça.

A obra é escrita toda em notação gráfica, em folha sem pauta. Quando necessário o compositor escreve manualmente o pentagrama, mas há predomínio de sons sem altura definida. Não há escrita rítmica métrica nem marcação cronométrica, e sim indicações de duração indeterminada dos eventos musicais. Em relação aos materiais musicais utilizados, observamos exploração da voz falada, voz cantada em alturas extremas atingidas por glissandos, sons vocálicos sustentados, ondulações e uso de estalos de língua. O título da peça que parece ser o único texto utilizado, "a voz colérica do megafone", também é usado na obra *Saudade* (1977).

19. Chromaphonetikos Op. 58

Data: Salvador, 25 de setembro de 1978.

Meio de expressão: Coro (SATB).

Contexto: Obra composta por encomenda da FUNARTE.

Texto: Fonemas vocálicos e sílabas onomatopaicas.

Duração: ca. 7'.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (7p.)

Publicação: Música Nova do Brasil, FUNARTE/PRO-MEMUS, versão digital (4p. de

introdução, 8p. de partitura).

Como alusão ao título, *Chromaphonetikos Op. 58*, tem como principal característica a abundante exploração de diferentes fonemas e o uso do cromatismo, tanto na construção melódica quanto no contexto harmônico. Há predomínio da notação tradicional, com incidência pontual de notação aproximada e roteiro nos efeitos vocais não convencionais, contendo indicação dos símbolos no rodapé das páginas.

Observamos que o compositor explora os fonemas vocálicos de forma parecida com o final da peça *Memórias I Op. 48*, indicando, por meio dos acentos ortográficos, a sonoridade das vogais (abertas, fechadas ou nasalizadas). Interessante destacarmos o fato de que na obra *Memórias I Op. 48* não há uso do acento agudo para as vogais <0> e <e>, indicando vogais abertas, mas somente acento circunflexo e de nasalização. Sugerimos que a escrita seja assim pelo fato de ser uma peça que teria uma circulação menor e a sonoridade aberta dessas vogais ser comum à fala regional local. Porém, *Chromaphonetikos* foi uma peça encomendada por um órgão federal, tendo abrangência nacional e internacional, portanto a indicação fonética a partir dos acentos se faz necessária, vide as variantes da fala que temos no país.



Figura 41: Indicação das variantes vocálicas em Chromaphonetikos Op. 58.

Além dos fonemas vocálicos, Lindembergue Cardoso também trabalha com sons sibilados, consonantais e outros efeitos, como estalos de língua, sussurros e alturas extremas. Em relação ao emprego dos sons consonantais, o compositor propõe exploração diferente para as consoantes oclusivas <p,> <t>, <k> e <d>, por exemplo, que devem soar sussurradas, sugerindo a construção de uma massa sonora densa e pontilhista, enquanto utiliza as consoantes fricativas <s> e <x> juntas, em sons mais longos.

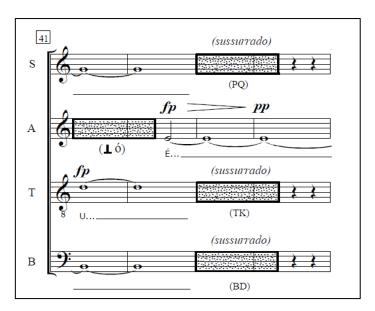


Figura 42 - Uso de consoantes oclusivas em Chromaphonetikos Op. 58.

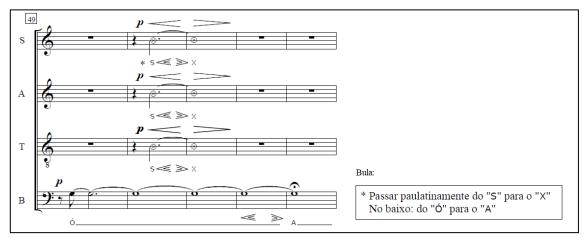


Figura 43: Excerto exemplificando o uso de consoantes fricativas em *Chromaphonetikos Op. 58*, com bula.

Na publicação da versão digital da partitura, pela FUNARTE, encontramos um breve comentário sobre a peça:

Esta peça apresenta numerosos efeitos vocais através da notação não tradicional. As linhas vocais apresentam sonoridades coloridas obtidas através de múltiplas modulações cromáticas e variações de timbre. As harmonias fechadas e *clusters* evocam uma atmosfera sonora com diferentes clímaces dramáticos. Embora esta peça não apresente desafios em relação ao texto, é sofisticada e ideal para *auditioned choirs*⁴³. O efeito geral é de uma peça

-

 $^{^{43}}$ O termo *auditioned choirs* refere-se à grupos corais que passam por alguma seleção, mas que não são, necessariamente, profissionais.

contemporânea que fornece uma requintada impressão aural. (FUNARTE,

partitura digital, sem data, p. 4 de apresentação, tradução nossa).⁴⁴

O comentário acima é apresentado em inglês com o intuito de difusão internacional do

repertório brasileiro. Porém, a afirmação de que a peça não apresente desafios textuais (para

falantes de outras línguas), pode ser relativa. Como vimos, o texto da peça é composto por

fonemas que não tem um conteúdo semântico, mas um objetivo timbrístico. A construção

tímbrica da obra se dá a partir da exploração desses fonemas, registrados na partitura sob o

ponto de vista de um falante da língua portuguesa brasileira. Portanto, para uma interpretação

que contemple esse objetivo (com um coro estrangeiro), faz-se necessária uma transcrição

fonética ou um acompanhamento do preparo da obra por um falante da língua.

20. Cançãoção

Data: 1978.

Meio de expressão: Soprano solo, narrador, coro (SATB), sopros e cordas (sem indicação de

instrumentos), percussão (2 pratos, prato suspenso, tam-tam e temple block) e solo de dança.

Contexto: Música experimental para coro e instrumentos.

Texto: Efeitos vocais e frase solta em português.

Duração: Sem informações.

Edição: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo (1p.).

A peça apresenta alto grau de aleatoriedade. É composta de 22 eventos musicais,

escritos todos em notação gráfica, em uma folha sem pauta. Não identificamos nenhum registro

relacionado à duração dos eventos musicais, mas sua proporção pode ser compreendida pelo

cumprimento dos quadrantes da partitura. Por termos acesso apenas à cópia xerográfica do

manuscrito autógrafo, algumas informações são bastante imprecisas.

Em relação aos efeitos vocais explorados, observamos o uso de alturas indeterminadas

com sons prolongados e movimentos melódicos ondulatórios. Há propostas de criação de

texturas pontilhistas utilizando sons consonantais e estalos de língua. No evento musical de

número 14 é sugerida a narração da frase "não tão longe que não possa ser visto", por meio de

⁴⁴ This piece features numerous vocal effects through non-traditional notation. The vocal lines present colorful sonorities achieved through multiple chromatic modulations and timbre variations. The close harmonies and clusters evoke a sonorous atmosphere with distinct dramatic climaxes. Although this piece presents no challenges regarding the text, it is sophisticated and ideal for auditioned choirs. The overall effect is of a contemporary piece

that provides an exquisite aural impression.

solos dos coralistas. Este é o único texto utilizado na peça, bem como o único momento que

identificamos o uso da voz falada.

A escrita instrumental segue os mesmos padrões da escrita vocal, com processos de

indeterminância em todos os eventos. O final da obra acontece com um grande tutti: partindo

de um aparente "caos" musical, todos executam um som curto e concluem com uma atmosfera

pontilhista rarefeita.

21. O navio pirata Op. 62

Data: 1979.

Meio de expressão: Coro infantil a três vozes.

Contexto: Música para coro infantil com experimentações vocais.

Texto: Lindembergue Cardoso.

Duração: ca. 3'30''.

Edição: Publicação FUNARTE - Música Brasileira para Coro Infantil, 1981 (6p.)

Estreia: 1986, Rio de Janeiro, Sala Cecília Meireles, Coro Infantil do Teatro Municipal, Elza

Lakschevitz, regente.

Obs. Não localizamos cópia xerográfica do manuscrito autógrafo, mas somente Cópia

xerográfica da publicação da FUNARTE, sem a folha de rosto. Por isso identificamos a data

de composição no catálogo de Nogueira (2009).

Esta é a primeira peça que temos registro para coro infantil a cappella. Identificamos

outros arranjos para coro infanto-juvenil feminino do início da década de 1970, mas que não se

enquadravam em nosso objeto de pesquisa. Acreditamos que o compositor possa ter composto

peças ou arranjos para essa formação anteriores a esta peça, pelo fato de trabalhar com grupos

dessa faixa etária e ter escrito seu Método de Educação Musical a partir de um trabalho

realizado com crianças, em 1972.

O tema da peça é lúdico, ambientando um diálogo entre o mestre de um navio e um

menino, que aparentemente deveria lavar o navio e é mandado para a prancha do barco por não

ter feito o serviço. No início da partitura encontramos o roteiro do diálogo, que é o material

textual da obra:

1° menino - Ô... VASSOURA! (gritado)

2° menino - SENHOR, MESTRE! (gritado)

1º menino - JÁ LAVOU O NAVIO?

2° menino - NÃO; SENHOR... (humildemente)

1° menino - ENTÃO, VÁ PRA PRANCHA! (imperativo, com vigor).

(CARDOSO, 1979, partitura *O navio pirata Op. 62*, página de rosto da)

O navio pirata apresenta notação mista, com predomínio da escrita tradicional.

Verificamos o uso de notação aproximada e roteiro nos efeitos vocais propostos pelo

compositor. Quanto ao trabalho com a voz cantada, observamos dois temas, o primeiro do texto

"Ô vassoura, já lavou o navio?" formado por uma melodia de graus conjuntos que é trabalhada

nas três vozes a partir de imitações intervalares diferentes. O segundo tema, com a frase cantada

"Vá pra prancha!", é mais estático, aparecendo, no geral, em uma sequência de semicolcheias

com a mesma altura ou com pequenas variações intervalares, mas remetendo sempre à ideia de

uma frase de ordem (na sequência da peça essa frase é emitida com voz falada).

Observamos que a exploração de efeitos sonoros (sons de palmas e pés no chão) e

efeitos vocais, como: estalos de língua, gritos, glissandos, sons extremos e exploração do

fonema [ʃ], na palavra "prancha" (através do prolongamento do som do "ch"). Tais efeitos são

trabalhados de forma a criar uma paisagem sonora de um navio pirata. Há uma parte da peça

em que o diálogo entre o mestre e o menino é novamente encenado, enquanto o restante do coro

desenvolve "um efeito de multidão", como proposto pelo compositor, com a frase falada "terra

à vista".

22. Frevo

Data: Salvador, 18 de setembro de 1975 (1.ª versão - não localizada); Salvador, 08 de abril de

1980 (2.ª versão).

Meio de expressão: Coro (SATB).

Contexto: Música popular.

Texto: Fonemas onomatopaicos.

Tipo de documento: 2.ª versão - cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (2p.).

Duração: Sem informações.

Estreia: (1.ª versão) –1975, Auditório da Reitoria da UFBA, Salvador, Coral Universitário da

UFBA, Lindembergue Cardoso, regente.

Gravação: Lindembergue Cardoso – Música Folclórica e Música Popular Brasileira, Coro

Devir, Marcos Carvalho, regente. 1991.

A peça apresenta forte caráter instrumental, utilizando temas rítmicos-melódicos comuns ao frevo. Não há texto e os cantores cantam fonemas que remetem à sonoridade de uma big band. Em relação à notação, observamos o uso de novas grafias no segundo compasso do terceiro sistema (um glissando) e ao final de obra, em que o coro executa alturas

indeterminadas, remetendo também à arranjos escritos para bandas.

23. Missa do Descobrimento Op. 68

Data: 1981.

Meio de expressão: Coro misto a duas vozes ou coro infanto-juvenil, coro infantil, chocalhos

(feitos com latas de refrigerantes) e trombetas (confeccionadas com tubo de PVC).

Contexto: Obra composta para missa em comemoração ao descobrimento do Brasil, realizada

em Coroa Vermelha, na cidade de Santa Cruz Cabrália/BA.

Texto: Textos litúrgicos em português e expressões indígenas (sem identificação das línguas

utilizadas).

Duração: ca. 7'.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (4p.).

Estreia: Abril de 1981, Coro da Comunidade infanto-juvenil da cidade de Eunápolis (250

vozes), Lindembergue Cardoso, regente.

Por meio das informações contidas no catálogo de Nogueira (2009), pudemos

compreender o contexto e entender melhor a concepção da obra Missa do Descobrimento. O

local onde foi realizada a estreia da peça, Coroa Vermelha, em Santa Cruz Cabrália, é a praia

em que, segundo registros históricos, foi realizada a primeira missa no Brasil. O coro que

participou da estreia da obra é de uma das cidades que estão na chamada Costa do

Descobrimento.

Na partitura consta que é uma peça para coro de leigos, sendo que sua escrita é feita em

um sistema fechado (duas pautas), mas com indicação de soprano, contralto (primeiro

pentagrama), tenor e baixo (segundo pentagrama). Apesar dessa indicação, sua escrita é a duas

vozes, com alguns divisi. Porém, como a única execução da obra que temos conhecimento foi

feita por um coro infanto-juvenil, colocamos essas duas possibilidades na ficha catalográfica.

Os instrumentos de percussão provavelmente foram confeccionados pelos próprios coralistas e,

na peça, são também tocados pelo coro.

144

A obra acompanha a liturgia da missa, com as partes do Glória, Santo e Aleluia. A

incidência de notação não tradicional foi localizada na parte final do Aleluia, que faz referência

aos ritos indígenas, usando os chocalhos e tendo em seu texto, além da palavra "aleluia" a frase

"au ê Tupã". Aparecendo de forma pontual, identificamos novas grafias em um evento musical

de caráter improvisatório executado com os chocalhos e ao final da obra, em que todo o coro

emite a palavra "tupã", sendo a sílaba "tu" cantada o mais agudo possível e a sílaba "pã"

realizada com um glissando do agudo para o grave e vice-versa, encerrando numa altura aguda

indeterminada.

24. Carinhinho a Diamantina Op. 72

Data: 1981.

Meio de expressão: Barítono solo, vozes (femininas e masculinas), 4 flautas, 2 clarinetes sib,

bombardino, percussão (bumbo e triângulo, bacia com bolas de gude, balão, varas de bambu)

e cordas.

Contexto: Música experimental composta, provavelmente, para o Festival de Música de

Diamantina de 1981.

Texto: Poema-roteiro de Eládio Peréz-González

Duração: ca. 7' (Nogueira, 2009)

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (8p.)

Estreia: 1981, Igreja do Carmo, Diamantina, Coro e Orquestra de Câmera do Festival. Eládio

Pérez, solista; J. Salim, regente.

Mesmo sem informações documentais para afirmar, supomos que a peça tenha sido composta não somente para o Festival de Diamantina, como provavelmente durante o curso. O poema-roteiro utilizado é de composição do barítono Eládio Peréz-González (Assunção, 1926), cantor paraguaio, radicado no Brasil desde o final da década de 1940. Eládio Peréz-González teve grande atuação como professor de canto em festivais de férias de Minas Gerais nas décadas de 1970 e 1980, assumindo, até hoje, postura de militante da música contemporânea brasileira e latino-americano (MOTTA, 2016).

Além de ter escrito o poema-roteiro, o cantor também foi o solista da estreia da peça, o que reforça nossa suposição. O tipo de instrumentação utilizada, assim como a indicação geral na partitura de "vozes" e não da formação de um coro, como na maioria de suas obras, assim como o tema da peça, também são indícios de uma obra composta durante um curso, sendo escrita para os intérpretes disponíveis no momento. O tema do texto apresenta uma descrição lúdica da cidade de Diamantina, retratando sua geografia e clima de forma poética e espirituosa, encerrando com a frase: "Diamantina é um barato!", falada por todos os instrumentistas e cantores.

Nesta obra localizamos o segundo sinal notacional criado pelo compositor que não identificamos o significado, já exposto no capítulo III de nosso trabalho. A peça faz grande uso de grafias não tradicionais, principalmente com notação aproximada e roteiro, mas não há bula (acima de alguns símbolos o compositor grafa seu significado). Na introdução, todos os instrumentos exploram procedimentos não convencionais. Inicialmente são realizados quatro eventos musicais conjuntos, com duração cronométrica. Dentre eles, destacamos o uso de frequências agudas sustentadas e a criação de massa sonora pontilhista, explorando sonoridades dos próprios instrumentos, como: as chaves das flautas e clarinetes, bater no bocal (bombardino), sons consonantais para as vozes (sem determinação de fonemas), *pizzicatos* sem altura determinada para as cordas, além do uso de bambus como instrumentos de percussão. Ainda sobre a introdução, nas vozes também são explorados sons vocálicos e glissandos com /6/.

No decorrer da obra é apresentado o poema, sendo que todos os materiais musicais, assim como a notação, são trabalhados de maneira a descrever o texto, quase de forma onomatopaica. Para tanto, são utilizados efeitos com voz falada, glissandos, movimentos de ondulações melódicas e alturas indeterminadas. Apresentamos abaixo dois trechos que exemplificam a descrição do texto por meio do tratamento do material musical e da notação. No primeiro excerto vemos o uso do glissando ao final da palavra "descem" e no segundo, vemos o movimento melódico arredondado na sílaba "lão", da palavra "balão", e a emissão de alturas agudas indeterminadas na frase "lá no alto".

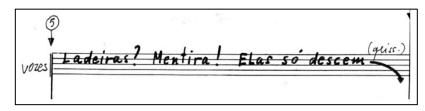


Figura 44: Descrição do texto por meio do material musical e notacional 1.

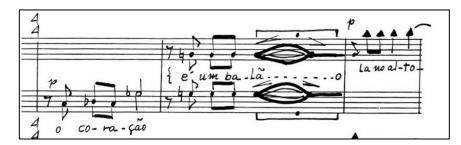


Figura 45: Descrição do texto por meio do material musical e notacional 2.

25. Romaria a São Gonçalo da Canabrava

Movimentos: 1. Introdução; 2. Coral; 3. Ária do tenor; 4. Coral; 5. Ária da contralto; 6.

Coral; 7. Ária do barítono; 8. Coral e 9. Final.

Data: Salvador, maio de 1982.

Meio de expressão: Vozes solistas (SATBar.), coro (SATB), madeiras, metais, percussão (agogô, apitos, barra de ferro, bumbo, bongô, caxixi, *cowbells*, crótalos, caixa clara, pífaros, prato suspenso, tam-tam, tímpano, tomtons (5), *temple block*, triângulo e vibrafone), órgão, acordeão e cordas.

Contexto: Cantata.

Texto: Lindembergue Cardoso, Zelito Miranda e Carlos Pita.

Duração: ca. 35'.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (21p.).

Estreia: 27.5.1983, Auditório da Reitoria da UFBA, Salvador. E. M. Oliveira, soprano, M. Jambeiro, contralto, P. Gondim, tenor, L. Fiúza, barítono, Orquestra Sinfônica da UFBA e vários coros reunidos. Erick Vasconcelos, regente.

Gravações: Registro amador de apresentação, cedido por Lucy Cardoso, possivelmente da estreia da obra.

As festas religiosas, parte vital da cultura popular regional, estiveram presentes na vida do compositor Lindembergue Cardoso desde menino, como já vimos em sua biografia. Um dos eventos que o compositor participava quando começou a tocar na banda local, era a romaria feita pelos moradores de sua cidade, Livramento de Nossa Senhora e das cidades próximas, até a Vila da Canabrava (município mais antigo da região, que fica no alto da Chapada Diamantina), para festejar São Gonçalo. A celebração era realizada no dia 28 de janeiro e o trajeto de Livramento à Vila somava 30 quilômetros de caminhada.

Em 1966, Lindembergue Cardoso compôs a obra *Festa da Canabrava* Op. 2, sua primeira obra para orquestra, analisada por Peréz (2009) em sua tese de doutorado. Segundo o autor, a peça está intimamente ligada às romarias realizadas pelo compositor.

A obra está estruturada numa forma ABA: Lento, (Vivo) e Tempo I, e pode obedecer a um critério programático ou descritivo, relacionando a primeira parte, Lento, com a viagem até Canabrava; a segunda parte, Vivo, com a festa em si, onde o pequeno coral pode representar a "pacífica Missa cantada em latim a duas vozes", e a terceira parte, além de completar classicamente a forma, pode sugerir o retorno dos músicos a Livramento de Nossa Senhora. (PERÉZ, 2009, p. 114)

Em seu livro autoral, *Causos de Músico*, L. Cardoso descreve a romaria que realizava, bem como a festa à São Gonçalo, permeada de elementos populares e religiosos. Na folha de rosto da partitura da obra *Romaria a São Gonçalo da Canabrava*, o compositor também faz um relato da celebração, porém não como participante, mas de forma a localizar o intérprete na obra.

[...] A festa é uma mistura do sacro e do profano, bem nos moldes das demais festas populares, rica em manifestações folclóricas com a participação de Bandas de Música, Reisados, desafios de cantadores, Bandas de Pífanos, sanfoneiros, etc. Contrastando com tudo isso, tem a parte propriamente sacra como a Missa, que ainda é cantada em Latim. [...]

A peça, que foi composta por mim, tenta mostrar todo o fervor dos romeiros que muitas vezes lá vão em busca de milagres ou para pagar promessas feitas. O texto foi tirado da literatura de cordel, justamente para uma aproximação maior com o ambiente no qual se desenvolve as cenas. (CARDOSO, partitura *Romaria a São Gonçalo da Canabrava, Op.* 80, 1982, folha de rosto)

A obra é composta de nove movimentos, como apresentado na ficha catalográfica. Podemos observar que os movimentos do coro sempre intercalam as árias dos solistas, sendo que, exceto o oitavo movimento, os demais movimentos corais utilizam voz falada com ritmo determinado, declamando o cordel de Zelito Miranda. No oitavo movimento, o coro canta os últimos textos do cordel, homofonicamente.

A característica mais marcante da obra é o uso de elementos da música regional aliado ao uso de procedimentos contemporâneos, como a exploração de elementos aleatórios, por vezes sobrepostos a melodias de caráter modal regional. Também verificamos grande recorrência de *clusters*, módulos de improvisação com alturas determinadas e ritmos indeterminados, além de improvisações livres, grafados com notação não tradicional. Nas vozes podemos destacar, além do uso da voz falada no coro, uso da voz cantada com alturas indeterminadas, tendo como referência a clave de regiões. A obra também utiliza instrumentos regionais como o acordeom e pífanos, dialogando com órgão, que aparece como símbolo da

música religiosa. Além dos instrumentos convencionais também são acrescentados outros objetos sonoros, como apitos.

Em entrevista ao jornalista Guido Guerra (2005), ao defender o uso da música regional e afro-brasileira, Lindembergue Cardoso comenta sobre esta composição:

Há alguns anos, Zelito Miranda publicou um texto de cordel, a partir do qual fia uma *Cantata*. Observe o seguinte: em geral, as cantatas são feitas em cima do Latim, aquela coisa séria, solene. Então, resolvi fazer uma em cordel, que tem muito a ver com a realidade do Nordeste. Mas usei todos os ingredientes da cantata, a estrutura, os instrumentos, tudo. Só o texto é que é diferente, o cordel substituiu o Latim. Eu uso sanfona, pífaros, apitos, coisas do sertão, chocalhos e também coro, orquestra, órgãos, solistas, o que você imaginar. (CARDOSO [entrevista] in GUERRA, 2005, p. 56)

(Nogueira,

2009).

26. Forrobodó da Saparia Op. 84

Data: 1982.

Meio de expressão: Coro (SATB).

Contexto: Arranjo de tema folclórico.

Texto: Português, sem indicação de autor.

Documento: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (4p.)

Publicação: Coleção de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira, FUNARTE (PM3071), 1988.

Duração: ca. 2'30" ou 3', segundo outros catálogos

Estreia: 1982, Porto Alegre, Coral da UFRGS, J. P. Boesi, regente.

Premiação: 1982 - 3.º Prêmio no Concurso Nacional de Arranjos Corais de Música Folclórica

Brasileira, Rio de Janeiro, INM/FUNARTE.

Gravações: 1) *Lindembergue Cardoso* – Música Folclórica e Música Popular Brasileira. Coro Devir, Marcos Carvalho, regente. 1991. 2) *Os Canarinhos da Terra cantam Lindembergue Cardoso*. Coro Infanto-Juvenil Canarinhos da Terra. Vasti Atique, regente. 2008. 3) Coro do Maestro Keiler Rego - Fluir, sem data (Nogueira, 2009). 4) *Madrigal da UFBA*, José Maurício Brandão, regente. 2011-2012.

Esta é uma das peças mais conhecidas e mais interpretadas de Lindembergue Cardoso no meio coral brasileiro. No início da obra, L. Cardoso faz uso do mesmo tema explorado em uma de suas primeiras obras: *Reisado do bicho Turuna* (1966), para coro (SATB) e atabaques. De acordo com o catálogo de Nogueira (2009), os temas usados em *Reisado do bicho Turuna* foram recolhidos em Livramento de Nossa Senhora, cidade natal do compositor, por isso ambas

149

obras vêm com indicação de que são arranjos de temas folclóricos. No que diz respeito à notação

não tradicional, observamos a exploração de grafismos no início e no final da peça, com função

onomatopaica, de imitar "coaxar de sapos nas alturas indicadas" (como indicado pelo

compositor).

27. Cantata para as cores Op. 99

Data: 1985.

Meio de expressão: Coro infanto-juvenil e solistas (do coro), flauta piccolo, clarinete, trompa,

trompete, trombone, violino, viola, violoncelo, percussão (caixa clara, prato suspenso), piano e

coreografia opcional.

Contexto: Música experimental com movimentação cênica e jogos de luz para coro infanto-

juvenil.

Texto: Português

Duração: ca. '30.

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo preto e branco (11p.). O documento

original era em papel milimetrado vermelho com tinta de várias cores (não localizado).

Como apontado na ficha catalográfica, o documento original era colorido e em papel

milimetrado, o que facilitava a compreensão da concepção da obra. Porém só tivemos acesso à

cópia xerográfica do manuscrito, em preto e branco.

A partitura é toda gráfica e funciona como um roteiro para a cantata, com informações

e mapa de posicionamento de palco (que a cada cena é modificado), vestimenta dos

instrumentistas / coralistas, jogo de luz, além das informações musicais, com a duração

cronométrica dos eventos. Apesar de apresentar coreografia opcional, não há nenhuma

indicação de entrada para dança, o que nos leva a entender que a criação coreográfica é livre.

A obra é dividida em 10 cenas e cada cena representa uma cor, respectivamente: branco,

vermelho, azul, verde, amarelo, laranja, anil, violeta, branco e preto (juntos) e todas as cores.

Somente na última cena, com todas as cores, todos os instrumentistas e coro ficam no palco,

antes disso, há trocas constantes na formação.

Como parte dos materiais musicais utilizados, podemos destacar uso de alturas

determinadas e indeterminadas prolongadas, glissandos, contornos melódicos sem altura

definida, vibratos contínuos, sons curtos com alturas variadas, frases melódicas grafadas de forma tradicional, uso de voz falada e exploração livre de alturas de um acorde determinado.

No que diz respeito à notação das alturas determinadas, o compositor utiliza duas maneiras principais: indica a altura por meio de cifra, acima da grafia da nota (quando o som é prolongado ou sem duração definida), como mostra a figura 46, ou desenha um pentagrama e grafa a frase musical de forma tradicional.

Cada cena tem duração aproximada de três minutos e cada troca de cena/luz, tem duração aproximada de 5 segundos. Na primeira cena, da cor branca, todos os instrumentos estão presentes, sem o coro. A partir da segunda cena até a oitava, o piano, coro infantil e o solista vocal permanecem no palco com mais um instrumento solo (que é sempre diferente). Cada seção apresenta um elemento musical diferente e nas trocas de cena o piano improvisa com os elementos da cena anterior, até a colocação de todos no palco. A cena de número 9, representando as cores branca e preta é realizada com o *piccolo* (branco), com uma nota sustentada aguda e o clarone (preto), com uma altura sustentada grave, relacionando assim a cor branca a um registro agudo e a preta a um registro grave. A última cena, é executado, em tutti, um acorde de dó maior, sustentando e revezando a respiração, sem indicação textual para o coro, como podemos ver na figura 47.

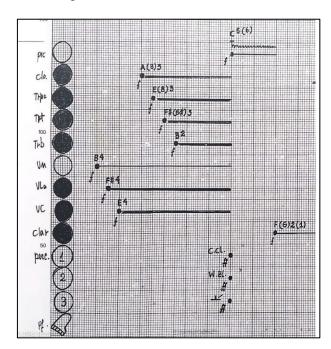


Figura 46: Indicação de altura por meio de cifra, em Cantata para as cores Op. 99.

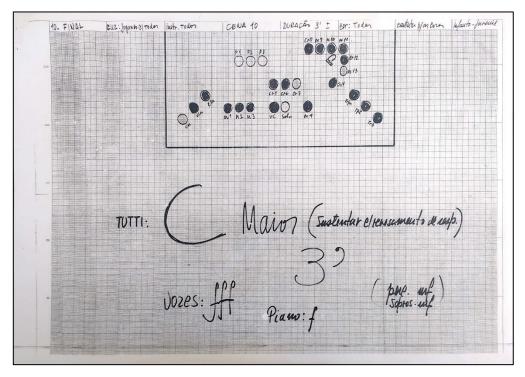


Figura 47: Cena final de Cantata para as cores Op. 99.

28. História do-Arco-da-Velha Op. 101

Movimentos: I. Do Vermelho, II. Do Amarelo, III. Do Verde, IV. Do Azul, V. Do Violeta, VI.

Do Laranja e VII. Do Anil.

Data: 9 de julho de 1986

"Composta para o Coral ECO SP, de Teruo Yoshida"

Meio de expressão: Coro infantil, narrador (criança), piano e luz (opcional).

Contexto: Música para coro infantil com experimentações vocais.

Texto: Português, sem autoria identificada, provavelmente de Lindembergue Cardoso

Duração: sem informação

Edição: Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (10p.)

Publicação: Lindembergue Cardoso: 31 peças para orquestra, coro, coro e orquestra,

banda, música de câmera, obras didáticas. Salvador: Gráfica Universitária da UFBA, 1991.

A peça apresenta diversas semelhanças com a *Cantata para as Cores Op. 99*, principalmente em relação ao tema, que também são as cores, porém nesta obra o compositor não trabalha com cenas, mas com movimentos que representam as cores. A obra é dividida em sete movimentos mais a parte final.

A grafia é mista, com predominância de notação tradicional e notação aproximada, fazendo uso de diversos efeitos vocais. Os elementos musicais propostos também se relacionam com a obra *Cantata para as cores*, porém aqui há maior desenvolvimento textual. Na cantata, o recurso cênico e jogo de luz era mais explorado, tanto que o texto se limitava aos nomes das cores e apenas na cena do azul encontramos a frase: "a cor azul é a cor do céu". Já em *História do Arco da Velha*, o texto falado ganha papel de destaque e todas as cores são adjetivadas, como "vermelho, cor do FOGO e do sangue [...] cor da sinceridade e da felicidade", ou relacionadas a lendas e mitologias. Alguns efeitos vocais das peças também se assemelham, como no uso da palavra "vermelho", em que observamos a exploração do prolongamento do som da letra <r>, de forma vibrante, em um altura indeterminada nas duas obras e na palavra "amarelo", em que o compositor sugere a exploração de notas de um determinado acorde com efeito aleatório e pontilhístico, na peça *Cantata para as cores* utiliza o acorde de fá maior e em *História do Arco da Velha* utiliza o acorde de dó maior.

Outros efeitos vocais vinculados à notação não tradicional que podemos destacar são o uso de sons prolongados, curtos e em frequências extremas - tendo como referência a clave de regiões – e o uso de glissandos, além da exploração da voz falada no coro. Na partitura há indicações de figurino para os narradores, também de acordo com as cores.

29. Ode ao Dous de Julho Op. 102

Data: 30 de junho de 1986.

Meio de expressão: Narrador, coro (SATB), madeiras (2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagote), metais (2 trompas, 2 trompetes, 2 trombones, tuba), tímpano, percussão (bumbo, caixa clara, tam-tam, tom-tom) e cordas (2 violinos, viola, v. cello e contra-baixo).

Texto: Antônio Frederico de Castro Alves (poema *Ode do Dous de Julho*, de 1868).

Edição: Cópia de manuscrito autógrafo (7p.).

Duração: ca. 9'44.

Estreia: 02 de julho de 1987, Auditório da Reitoria da UFBA, Salvador, Orquestra Sinfônica da UFBA e Madrigal da UFBA, P. Gondim, narrador, Lindembergue Cardoso, regente.

Gravação: Localizamos uma gravação amadora, proveniente dos arquivos do Memorial do compositor, cedida por Lucy Cardoso. A gravação parece ser o registro de uma apresentação.

O poema de Castro Alves, utilizado na obra, faz referência à luta da independência que aconteceu no estado da Bahia. Em dois de julho de 1823, as tropas do exército e da marinha

brasileira conseguiram separação definitiva do domínio de Portugal, que mesmo com a proclamação de independência em setembro de 1822 em São Paulo, permaneciam em Salvador.

Sobre a estrutura da obra, como observado por Nogueira (2009), a peça é dividida em 10 módulos, sendo que o primeiro módulo atua como um refrão instrumental. Este módulo apresenta características de clarinadas militares. A peça também é conduzida pela declamação do poema, que ora é feita pelo coro, ora pelo narrador. Logo, podemos observar que o compositor explora bastante a voz falada e, quando usa a voz cantada com o coro, as linhas apresentam caráter recitativo. O uso de novas grafias foi localizado somente no módulo 4, que é constituído por um único evento musical.

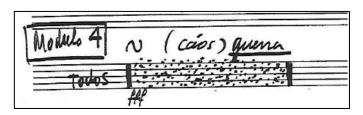


Figura 48: Uso de notação não tradicional em Ode ao Dous de Julho Op. 102.

O Símbolo acima da primeira barra refere-se à duração indeterminada do evento. Ao colocar "todos", o compositor solicita que todos os instrumentos e vozes executem esta proposta. Na partitura não há indicação de nenhum fonema ou texto e de acordo com a análise da obra e da gravação localizada, diferente de outras partituras de obras (em que parece haver corte de alguma anotação do compositor), supomos que aqui o compositor solicite fonemas livres que remetam ao caos de uma guerra.

30. Minimalisticamixolídicosaxvox Op. 109

Data: 1988.

Meio de expressão: Saxofone tenor e coro (SATB).

Contexto: Música de caráter híbrido.

Texto: fonemas onomatopaicos.

Edição: Publicação de Piero Bastianelli. Salvador: Gráfica Universitária da UFBA, 1991.

Duração: Por volta de 10'.

Estreia: 18 de maio de 1990, reitoria da UFBA. Solista: Geová Nascimento. Coral da EMUS

Regente: Alfredo Jacinto Barros.

Gravações: *Memória* – Lindembergue Cardoso Vol. 2, Música de Câmara. Solista: Geová Nascimento. Coral da EMUS, Alfredo Jacinto Barros, regente. 2002 (remasterizarão da gravação da estreia em 1990).

A primeira descrição que encontramos da peça está em seu título, que é uma espécie de compilação dos principais elementos da obra. Segundo Silva (2002) o uso do processo de repetição foi muito empregado por L. Cardoso, principalmente em suas últimas composições. Em *Minimalisticamixolidicosaxvox*, este processo é levado a extremos, remetendo a características minimalistas, em que a "repetição é o cerne do discurso, utilizada sem a preocupação de ser dissimulada por meio de elaborações" (SILVA, 2002, p. 40).

No que se refere ao termo "mixolidico" no título, observamos a exploração desse modo em toda organização das alturas da obra, que é construída através do uso regular de acordes maiores com sétimas menores e de escalas que exploram a sonoridade do modo mixolídio, aproximando a composição das caraterísticas da música regional nordestina. Os dois últimos termos do jogo de palavras proposto pelo compositor para o título da obra referem-se à formação instrumental da peça, saxofone e coro, intimamente vinculados à carreira do compositor.

Em relação à estrutura formal, podemos dividir a peça em três grandes partes que são subdivididas em seções internas, separadas por espécies de pontes feitas pelo coro. Na obra, o coro cumpre uma função instrumental. Não há texto e as vozes sempre cantam blocos de acordes com os fonemas [uá] e [pá], que remetem à sonoridade de instrumentos de *Big Band*.

O uso de notação não tradicional não é o foco da peça, sendo que no coro é explorado somente na indicação de sustentação das alturas das vozes, como podemos observar na figura abaixo. Para maior compreensão da peça indicamos a leitura das análises de Silva (2002) e Cocareli (2017).

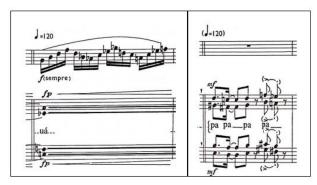


Figura 49: Dois excertos da peça em que se observam a função instrumental do coro e o uso de som prolongado.

CAPÍTULO V: Questões interpretativas na obra coral de Lindembergue Cardoso

5.1. Sonoridades vocais

Garretson (1993), em seu trabalho sobre estilo e interpretação de obras corais, ao apresentar um panorama histórico do repertório, afirma que a música de vanguarda acrescentou uma nova dimensão ao som como uma arte expressiva e, no âmbito coral, abriu os ouvidos dos cantores, por assim dizer, a sons novos e antigos. O repertório de procedimentos composicionais foi expandido, com a exploração de diferentes sonoridades que trazem consigo numerosas possibilidades interpretativas.

Em seu livro *Exploring Twientieth-Century Vocal Music* (2002), Sharon Mabry propõe auxiliar o intérprete moderno, bem como professores de canto, na execução da música vocal do século XX. Dentre os temas abordados pela autora, Mabry apresenta as principais características composicionais utilizadas no período, os recursos vocais mais encontrados nas obras e como os sistemas de notação exploram as questões de sonoridade. Outro aspecto importante que a autora abrange é a relação das informações dadas à pedagogia vocal em geral, trazendo propostas de exercícios que contribuam para a incorporação de outras possibilidades sonoras no desenvolvimento vocal.

Essas novas possibilidades exigem que o cantor/coralista desenvolva diferentes habilidades técnicas (não abordadas nos estudos técnicos convencionais), denominadas técnicas estendidas, que são por vezes requisitos para a preparação de determinadas obras. Segundo Mabry (2002), o termo "linhas vocais não tradicionais" tem sido utilizado por muitos escritores e intérpretes para descrever usos inovadores da voz. Este termo abrangente pode se manifestar de várias maneiras. A autora divide, de forma ampla, essas linhas em três categorias, que apresentamos a seguir. Podemos observar que essas características vocais são encontradas em grande parte do repertório dos séculos XX e XXI (principalmente de vanguarda), por vezes de maneira pontual, mas em sua maioria percebemos a presença concomitante desses elementos em uma mesma obra:

1. Movimento interválico complexo

Linhas vocais contendo grandes saltos, com pouco movimento de grau conjunto, movimento angular (mudanças melódicas repentinas na direção ascendente ou descendente), combinação de alturas definidas e indeterminadas e uso de dissonância proposital no acompanhamento com vozes ou instrumentos;

2. Declamação experimental

Texto projetado através de recitação, *sprechstimme*, recitativo declamatório em estilo falado; mudanças repentinas de linhas tradicionais para efeitos experimentais; utilização de fonemas do IPA⁴⁵ e sílabas repetidas [...];

3. Efeitos vocais

Sons imitativos ou improvisados amplamente expressos através de conceitos de imagens. Estes incluem gargalhadas em alturas indeterminadas, assobios, falsete em alturas indeterminadas; *morphing* vocálico (mudança gradual de uma vogal original para uma outra vogal indicada enquanto se move através de várias alturas); *muting* vocal (abertura ou fechamento gradual da vogal para se formar uma vogal particular); trilos de língua ou lábios; glissandos exagerados; inspirações e expirações exageradas, trêmulo *mutting*, em que a mão é colocada sobre a boca e, em seguida, removida, para criar uma mudança no colorido sonoro; sussurrando; e gritando em alturas indeterminadas [...]. (MABRY, 2002, p. 29, tradução nossa⁴⁶)

Fazendo um paralelo entre a categorização de Mabry e a produção coral de Lindembergue Cardoso, elaboramos uma tabela (vide tabela 19, p. 158), adotando a mesma terminologia da autora americana, que apresenta quais são os recursos de sonoridade mais explorados pelo compositor. A primeira coluna se refere às obras em ordem cronológica, numeradas de acordo com a sequência que consta no Índice cronológico comentado. No campo de "movimento interválico complexo" consideramos, principalmente, as obras que apresentavam intervalos melódicos extremos, de maior complexidade para o cantor, bem como efeitos frequenciais que partiam de uma altura determinada para outra altura indeterminada contrastante. Associamos à "declamação experimental" obras que exploram recursos da voz falada (com ritmo mensurado metricamente ou não), uso de fonemas vocálicos, desenvolvimento de sonoridades a partir da fragmentação das palavras e obras que utilizavam fonemas como recursos onomatopaicos, como a peça *Frevo*, em que o texto é composto exclusivamente de fonemas que remetem a instrumentos musicais. Adicionamos à categoria "efeitos vocais" a adoção de objetos sonoros não

⁴⁵ IPA (*International Phonetic Alphabet*), em português, Alfabeto Fonético Internacional - pode ser consultado através do link http://westonruter.github.io/ipa-chart/keyboard/.

⁴⁶ 1. *Complex intervalic movement:* Vocal lines containing large skips, very little stepwise motion, angular movement (sudden shifts in direction up or down), the combination of specific and indeterminate pitches, and purposeful dissonance with accompanying voices or instruments;

^{2.} Experimental declamation

Text projected through recitation, sprechstimme, declamatory-recitative parlando style, a sudden switch from cantabile to experimental effects, or the use of IPA phonemes and repeated syllables [...];

^{3.} Vocal effecs

Imitative or improvised vocal sounds largely expressed through imagery concepts. These include laughing on indeterminate pitches; whistling; falsetto tones on indeterminate pitches; vowel morphing (gradually changing the original vowel to another indicated vowel while moving through several pitches); vocal muting (gradually opening and closing the mouth to form a particular vowel); tongue trills or lip buzzes; exaggerated glissandos; exaggerated inhalation and exhalation; tremolo muting, in which the hand is placed over the mouth and then removed to create a tonal color change; whispering; and shouting on indeterminate pitches [...].

convencionais⁴⁷ pelos cantores, bem como a exploração de percussão corporal.

Como mostra o gráfico abaixo, observamos que das 30 obras pesquisadas, a grande maioria faz uso de declamação experimental e efeitos vocais. A incidência de movimentos intervalares complexos se mostrou menor, porém não menos expressiva, pois abrange mais de 40% da amostragem de nossa pesquisa.

De acordo com Mabry, a utilização de movimentos intervalares mais complexos é fortemente encontrada na música denominada expressionista (que teve como compositores expoentes Schoenberg, Berg, Weber e Ernst Krenek, por exemplo), caracterizada pelo alto nível de dissonância, pela complexidade rítmica, dinâmicas extremas e pelo uso de melodias fragmentadas com movimentos bastante angulares. Esse repertório data da primeira metade do século XX, um período em que recursos sonoros não convencionais ainda não eram muito explorados. No caso da produção analisada em nossa pesquisa, identificamos o uso de intervalos angulares, mas que não eram predominantes, e sim trabalhados pelo compositor de forma mais pontual. Apresentamos dois exemplos dessa prática, primeiro na obra *Aleluia Op.* 9, em que as vozes partem de alturas agudas definidas para o mais grave possível e na peça *Espectros*, em que as vozes também estão em alturas definidas, já em regiões média aguda e começam a realizar movimentos melódicos ondulatórios não definidos em regiões determinadas pelo compositor.



Figura 50: Gráfico sobre o uso de linhas vocais não tradicionais no *corpus* da pesquisa.

⁴⁷ Em que estão inseridos uso de apitos, latas de tintas e outras fontes sonoras, como aparelhos de rádio.

	Obras	Movimento interválico complexo	Declamação experimental	Efeitos vocais e outros objetos sonoros
1	Procissão das Carpideiras (I) Op. 8	complexo	X	X
2	Captações Op. 9		X	X
3	Aleluia Op. 16	X	X	X
4	Missa Brevis	A	X	X
5	Asa Branca	X	71	X
6	Espectros	X		X
7	Kyrie-Christe Op. 22	X	X	X
8	Oratório Cênico Op. 24		X	
9	Santo Op. 23	X	X	X
10	Dona Nobis Pacem Op. 28	X	X	X
11	Réquiem em Memória de Milton Gomes op. 32	X	X	X
12	A lenda do bicho turuna		X	
13	Os atabaques da pombagira		X	X
14	Caleidoscópio Op. 40 (I e II)		X	X
15	Fonte Luminosa Op. 47		X	X
16	Memórias I Op. 48	X	X	X
17	Saudade	X	X	X
18	A voz colérica do megafone		X	X
19	Chromaphonetikos Op. 58	X	X	X
20	Cançãoção		X	X
21	O navio pirata Op. 62		X	X
22	Frevo		X	X
23	Missa do Descobrimento Op. 68			X
24	Carinhinho a Diamantina Op. 72	X	X	X
25	Romaria a São Gonçalo da Canabrava Op. 80		X	X
26	Forrobodó da Saparia Op. 84			X
27	Cantata para as cores Op. 99	X	X	X
28	História do-Arco-da-Velha	X	X	X
29	Ode ao Dous de Julho Op. 102		X	X
30	Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109		X	

Tabela 19: Uso de linhas vocais não tradicionais no *corpus* da pesquisa.



Figura 51: Exemplo de movimento interválico complexo em Aleluia Op. 16.

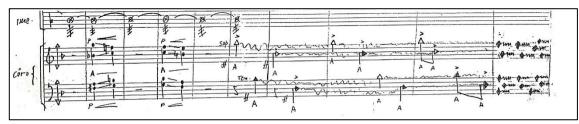


Figura 52: Exemplo de movimento interválico complexo em *Espectros*.

Apenas a *folk*-ópera *A lenda do Bicho Turuna* e as peças *Missa do Descobrimento*, *Forrobodó da Saparia* e *Minimalisticamixolídicosaxvox* fazem uso de um único recurso apresentado. A maioria delas utiliza múltiplos recursos, evidenciando o vínculo da exploração de novas sonoridades com o uso da notação não tradicional.

O uso de textos declamados, chamados de recitação e conhecidos como *Sprechgesang* (canção falada) ou *Sprechstimme* (voz falada), é considerado um dos primeiros recursos sonoros que fez uso de outro tipo de grafia. Segundo Antunes (2007), nesses recursos "o texto deve ser cantado de acordo com a trajetória melódica dada, mas com alturas imprecisas - com melismas e inflexões - que não se atenham ao sistema temperado" (ANTUNES, 2007, p. 27). Uma obra muito representativa que faz uso do *Sprechtimme* é *Pierrot Lunaire* (1912), de Arnold Shoenberg. O pequeno "x" em cima das notas, significa a que a melodia deve ser recitada, seguindo a condução melódica, mas sem altura definida.

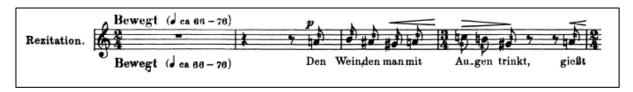


Figura 53: Exemplo de Sprechtimme em Pierrot Lunaire (1912), de Schoenberg.

Nas obras corais de Lindembergue Cardoso identificamos muitos procedimentos que envolvem recitação de textos, mas que não são grafados como o *Sprechstimme* e que trabalham com a voz falada mais próxima do uso coloquial. Depois da segunda metade do século XX esse recurso foi expandido, por vezes distanciando-se do canto e explorando outras possibilidades sonoras da fala. Apresentamos, abaixo, um excerto da peça *Ode ao Dous de Julho Op.102*, em que o coro, junto com o narrador, recita o poema de Castro Alves. Este excerto contém duas entradas do coro, uma em que o texto acompanha alturas determinadas - mas com caráter recitativo e não melódico - e uma entrada em que declamam o texto com voz falada e ritmo determinado.



Figura 54: Exemplo de declamação experimental em Ode ao Dous de Julho Op. 102.

Mabry também insere na categoria de "declamação experimental" o aproveitamento de fonemas do Alfabeto Fonético Internacional (*IPA*). Outros autores, como Bosseur (2014) e Antunes (2007), ao abordarem a questão notacional vinculada à exploração de novas sonoridades, afirmam que, com a intenção de ter unidade no resultado sonoro de sons consonantais e vocálicos, alguns compositores optam por utilizar símbolos do *IPA*.

Os sinais tipográficos do texto a cantar, murmurar, gritar..., deveriam ser adaptados ao maior número de sonoridades fonéticas esperadas; de fato, certos materiais vocais, construídos a partir do jogo de onomatopeias, não eram associados a uma língua particular, tornava-se lei recorrer a um alfabeto mais global de sonoridades. É por isso que L. Berio, K. Stockhausen faziam referência, na maioria das partituras, ao alfabeto fonético internacional. (BOSSEUR, 2014, p. 104)

No Brasil, a adoção de transcrições fonéticas não é algo frequente por compositores, principalmente em obras não editadas. No caso da produção coral de Lindembergue Cardoso, encontramos transcrição fonética apenas na partitura editada e publicada pela FUNARTE, em 2010, da peça *Forrobodó da Saparia*. Outra obra publicada na mesma coleção, *Chromaphonetikos Op. 58*, em que o texto é composto, exclusivamente, de diferentes fonemas vocálicos e consonantais (identificados a partir dos falantes do português brasileiro), não há transcrição dos sons.⁴⁸

Para que se adotem símbolos fonéticos que não provoquem ambiguidades, faz-se necessário o estabelecimento de certos padrões para as línguas cantadas. Segundo Herr (2003), no Brasil, a primeira tentativa de normatização da língua portuguesa brasileira cantada aconteceu em 1937, no Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, em São Paulo, que teve como um de seus idealizadores Mário de Andrade. No ano seguinte, em 1938, foram publicadas as normas estabelecidas em decorrência do evento de 1937. A proposta de se estabelecer "normas" e não "leis" acompanham a ideia de que a língua se mantém viva, sendo que leis, de certa forma, estagnariam o processo. As normas publicadas não utilizaram transcrição fonética, nem o IPA, que foi estabelecido por volta de 1932 - provavelmente por não terem acesso ao material. Depois desse primeiro congresso aconteceu, em 1956, outro evento em Salvador/BA, mas relacionado à língua falada no Teatro, o Congresso Brasileiro de Língua Falada, que também estabeleceu algumas normas, publicadas em 1958 e adotadas por alguns cantores.

O enfoque de ambos eventos se relacionava mais à questão da pronúncia da língua, no canto e no teatro, do que na grafia dos sons. Depois desses dois congressos, por um grande período, que abrange a atuação de Lindembergue Cardoso, não houve nenhuma mobilização coletiva nacional para uma revisão ou nova normatização da língua cantada. Em 2003, a partir de discussões de um Grupo de Trabalho do XIV Congresso da ANPOM (Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), ocorrido em Porto Alegre/RS, foi retomada a discussão, no âmbito da pesquisa nacional, sobre a língua portuguesa cantada no repertório brasileiro. Como resultado dessa nova iniciativa foram organizados outros congressos da área, tendo como produto das discussões a publicação na revista OPUS, em 2007, do *PB Cantado - normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito*. Esse trabalho contempla tanto as questões de sonoridade da língua quanto a grafia dos fonemas, tendo como base o *IPA*. Os

-

⁴⁸Já apresentamos em nosso Índice cronológico comentado a discussão sobre a dificuldade interpretativa que a falta de transcrição fonética traz para obras como *Chromaphonetikos Op. 58*.

autores justificaram as normas a partir do ideal de uma pronúncia "neutra" da língua, que buscasse atender às necessidades de todos os profissionais do canto, sejam cantores, professores de dicção, co-repetidores, maestros, dentre outros e com o intuito de contribuir, principalmente, para divulgação do repertório brasileiro internacionalmente.

Tentado evitar "bairrismos" e admitindo a necessidade de ter pelo menos uma pronúncia básica do português brasileiro para a utilização por parte de estrangeiros que queiram aproveitar do repertório brasileiro, os participantes [de um congresso realizado em 2005] votaram uma tabela fonética que visasse a adoção de um português "neutro" - sem regionalismos -, reconhecendo que ainda há muita necessidade de estudo sobre as manifestações regionais, folclóricas e históricas. A esperança é que a maioria dos cantores brasileiros adote aos poucos esta pronúncia não regional. No caso de uma música com teor incontestavelmente regional, é de ser esperado que cantores da região da composição ou do compositor cantem com seu "sotaque". Porém, com risco de caricaturas, é difícil para cantores de outras regiões imitar um "sotaque". Por esta razão a importância do português brasileiro "neutro" - reconhecivelmente brasileiro e nacional, não importando a origem do cantor. (KAYAMA et al., 2007, p. 5)

As normas apresentadas no artigo foram organizadas em tabelas, de maneira usual às que tradicionalmente constam nas áreas da linguística, fonoaudiologia e de dicção aplicada ao canto. O processo de elaboração contou com a consultoria de profissionais da área da fonética e fonologia do português brasileiro, como a Prof.^a Dr.^a Thaïs Cristófaro Silva. Segundo o artigo que contém as tabelas:

Em linhas gerais, a tabela considera a subdivisão tradicional dos símbolos ortográficos do PB, bem como dos seus correspondentes símbolos fonéticos, nas categorias de vogais e consoantes, com a apresentação de cada um dos componentes destas categorias de acordo com a ordem alfabética. Ambas as categorias compreendem ainda alguns casos especiais de sequências de símbolos ortográficos que, uma vez combinados, representam formas de pronúncia específicas (como no caso dos encontros vocálicos, encontros consonantais e nasalizações). (idem, p. 5)

As tabelas apresentam, respectivamente, o símbolo ortográfico usual, com suas variações, o símbolo fonético, informações essenciais de transcrição e pronúncia, além de informações complementares, que justificam certas escolhas gráficas.

VOGAIS						
Símbolo ortográfico		Símbolo fonético	Transcrição e pronúncia: informações essenciais	Informações complementares		
a	a	[a]	Em posição tônica (ga-to ['ga.tu]), posição átona pretônica (a-bri-go [a'bri.gu]) ou postônica medial (sá-ba-du ['sa.ba.du]).	Exceção: casos em que a letra 'a' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'am' e 'an').		
	a	[9]	Em posição átona final (gota ['go.te]).			
	á	[a]	Sempre (li-lás [li'las]).			
	à	[a]	Sempre (à [a], à-que-le [a'ke.lɪ]).			
	ã	[ē]	Sempre (ir-mā [ir'mē]).	O simbolo [v] foi escolhido para representar o nasal brasileiro da vogal 'a', ao invés de [a], a fim de evitar eventuais equívocos, principalmente entre estrangeiros, tendo em vista que o simbolo [a] representa o som de uma vogal aberta e frontal e o [v] representa o som de uma vogal entre a articulação semi-aberta e aberta, em posição central.		

Figura 55: Excerto da tabela do PB Cantado (Idem, p. 10).

Entendemos que a adoção da transcrição fonética padronizada contribui principalmente para a divulgação do material brasileiro internacionalmente, além de também facilitar a compreensão de sonoridades pretendidas pelos compositores. Em seu trabalho *Sons novos para a voz* (2007), Antunes faz uma revisão de aspectos relacionados ao aparelho fonador e apresenta alguns símbolos fonéticos internacionais aplicados ao sistema sonoro do português brasileiro. Não observamos nenhum vínculo deste trabalho com a elaboração do PB Cantado, mas sendo uma pesquisa feita por um compositor, contribui para a divulgação dessa ferramenta no campo da criação musical do nosso país. Como coloca Antunes, "esses símbolos são de grande utilidade para o compositor na medida em que, compondo com fonemas de representação gráfica universalizada, normalizada, é garantida a interpretação correta dos sons vocais por ele inventados [...] (ANTUNES, 2007, p. 139)". A garantia de interpretação correta dos sons é bastante relativa, vide as variações interpretativas das obras, por meio de diferentes leituras dos intérpretes, mas concordamos que utilizar símbolos convencionados torna a obra mais acessível.

No caso da obra de Lindembergue Cardoso, há também a preocupação com a identidade regional. Como registrado por Nascentes (1953), no dialeto baiano, assim como em toda região norte do país, as vogais <o> e <e>, em posição pretônica, são caracterizadas pelo uso aberto, como /ó/ e /é/, foneticamente grafadas com os respectivos sinais [o] e [ε], diferentes da região sul, em que são fechadas. Na interpretação de obras do compositor estudado, em especial as com caráter mais experimental, o conhecimento de tais diferenciações vocálicas é de grande valia, tanto pela identidade regional da fala, mas principalmente para compreender a maneira de execução dos sons vocálicos e fonemas onomatopaicos requisitados. Em relação aos sons consonantais, também são observadas variantes regionais, mas que, especificamente no *corpus* de nossa pesquisa, não geram complicações interpretativas. Apresentamos abaixo um excerto

da obra *Memórias I Op. 48*, em que o coro, dividido em 12 vozes, explora os fonemas vocálicos com glissandos, movimentos ondulatórios e variações de dinâmica. Como já discutido no Índice cronológico comentado, aqui não há indicação da variante para os sons vocálicos /e/ e /o/.

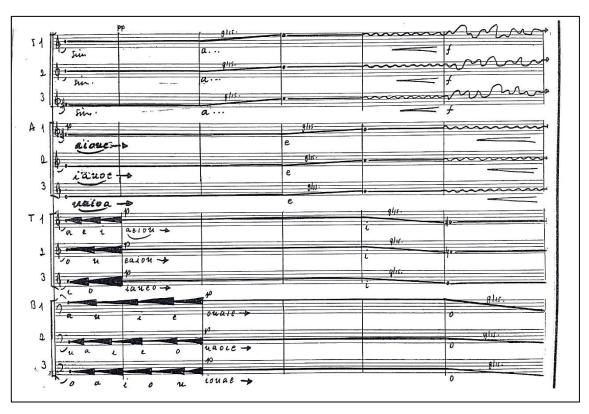


Figura 56: Exemplo de declamação experimental com sons vocálicos em Memórias I Op. 48.

Além da declamação experimental, que inclui o uso de diferentes fonemas e silabações, observamos, na tabela 19 e no gráfico (figura 50), que a maior incidência de novos recursos se relaciona à exploração de efeitos vocais e na adoção de novos objetos sonoros. Apresentamos essas duas questões juntas por representarem usos não convencionais do som, mas ressaltamos que na obra coral de Lindembergue Cardoso são mais empregados efeitos vocais do que objetos sonoros. No Índice cronológico comentado, no capítulo IV, abordamos os recursos localizados individualmente, porém, no âmbito da produção total do compositor, ressaltamos o emprego de sussurros, assobios, estalos de língua, murmurinhos, risadas, gritos, exploração da voz em regiões frequenciais extremas, sons guturais, sons de inspiração e expiração, bocejos, glissandos e diferentes movimentos melódicos ondulatórios. Muitos desses efeitos estão associados ao uso da declamação experimental, o que torna difícil sua diferenciação. Observamos a adoção de outras fontes sonoras como apitos, uso de latas, aparelhos de rádio manipulados pelos cantores, além de outros sons corporais (palmas e pés). Nos dois primeiros exemplos apresentamos emprego de efeitos vocais, sendo o primeiro extraído da peça *Os*

atabaques da pombagira, em que o compositor solicita estalos de língua no céu da boca e o segundo localizado em *Carinhinho a Diamantina Op. 72*, com uso de assobios, que são relacionados ao texto da peça e não uma exploração somente tímbrica – podemos observar que o sinal gráfico para o assobio acompanha o movimento melódico. Na figura 59, apresentamos um exemplo de adoção de objetos sonoros, da peça *Captações Op. 9*, em que o tenor deve falar dentro da lata.



Figura 57: Exemplo de efeito vocal em Os atabaques da pombagira

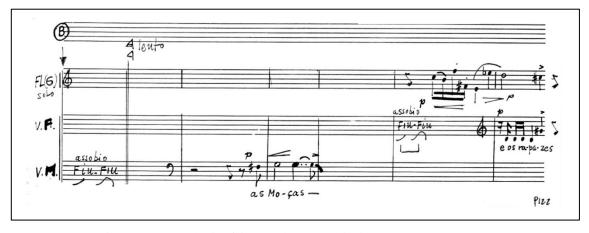


Figura 58. Exemplo de efeito vocal em Carinhinho a Diamantina Op. 72.

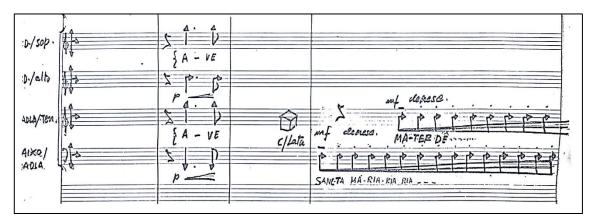


Figura 59: Exemplo de uso de objeto sonoro em Captações Op. 9.

Mabry (2002) apresenta alguns aspectos do estudo técnico e interpretativo que contribuem para a preparação de obras experimentais. A autora americana expõe essas questões relacionadas, principalmente, ao estudo do cantor solista, mas podemos aplicá-las ao trabalho com canto coral, seja no âmbito profissional, seja no âmbito amador. Em grupos amadores, a preocupação com o desenvolvimento técnico vocal, em geral, é ainda maior, pois, na maioria das vezes, a orientação técnica que os componentes do coro recebem acontece apenas no momento dos ensaios.

Dentre as questões abordadas por Mabry estão o estabelecimento de uma técnica vocal convencional, livre de tensão física, que possibilite o controle muscular da voz, boa dicção e flexibilidade timbrística. Muitas obras apresentam rápidas variações de coloratura, melodias angulares e mudanças repentinas de dinâmica, sendo que a tensão física causa limitações na execução e danos ao intérprete. A autora sugere ao cantor dissecar pequenos trechos das obras, em vez de realizar leituras da peça completa, intercalando com descanso vocal e mental, de forma que a estrutura muscular se adapte às novas exigências técnicas. Aos poucos os trechos pequenos são expandidos até que uma seção maior do trabalho seja realizada de forma mais relaxada. Mabry sugere, também, que a qualquer sinal de tensão física o intérprete deve mudar o conteúdo do estudo, para uma composição que faça um uso diferente da voz, dando descanso à musculatura a fim de adquirir resistência.

Esses conceitos psicológicos e técnicos aplicam-se a obras contemporâneas que possuem numerosos controles impostos pelo compositor, assim como peças que fazem uso do acaso ou aleatoriedade, permitindo ao cantor quase total liberdade interpretativa. Em ambos os casos, a estrutura muscular deve aprender a responder às novas ideias que o cantor pode não ter encontrado anteriormente. Se o cantor é colocado em uma situação criativa de incerteza, pode ser gerada uma tensão física, à medida que os músculos respondem ao

nervosismo, confusão mental ou padrões vocais desconhecidos e não ensaiados. (MABRY, 2002, p. 41, tradução nossa⁴⁹)

Mabry também destaca o preparo psicológico do intérprete. Segundo a autora, a abordagem psicológica adotada contribui com o processo de adaptação a ideias mais complexas ou não convencionais de execução. Para alcançar um alto nível interpretativo, o desenvolvimento da imaginação é parte do trabalho, tanto no repertório do século XX quanto em outros períodos, porém o repertório contemporâneo requer, necessariamente, do intérprete uma expansão de suas habilidades criativas. Para fundamentar essa questão, Mabry cita os autores Emmons e Thomas (1998), que consideram o uso de imagens mentais imprescindíveis no processo de aprendizagem. De acordo com esses autores, a adoção de imagens complementa o estudo técnico e interpretativo, aumentando a velocidade e consistência do aprendizado, considerando que a coordenação da mente com o corpo é também parte do preparo do intérprete.

As imagens mentais são uma lembrança das percepções sensoriais relacionadas ao toque, paladar, olfato, audição e visão. Imagens de cenas, eventos, lugares, texturas, humores, interações, sons e cores são referências valiosas ao estabelecer conceitos de timbres, seja para um registro específico ou para um trabalho vocal completo. [...] Nossos pensamentos afetam todos os aspectos físicos de cantar, incluindo controle da respiração, espaço na boca, expressão facial, postura física, colocação timbrística, tamanho e forma das vogais usadas e velocidade de articulação. A visualização de pensamentos internos é um elemento chave na projeção eloquente do timbre vocal (Idem, p. 42, tradução nossa⁵⁰)

Para a autora brasileira Storolli (2009), a relação do corpo e mente na prática vocal é ainda maior, pois "o canto, que se configura através da ação vocal, é o próprio corpo em movimento, agente da ação" (STOROLLI, 2009, p. 165). O instrumento do cantor é seu corpo, somente por meio da experimentação física e mental, que são indissociáveis, "pode-se apreender que a cada ação vocal, que conduz à criação do canto, é uma reação a cada estímulo físico, a cada movimento do corpo, mesmo que este movimento não seja visível do exterior" (Ibidem). Para Storolli, ao entendermos a voz como corpo, "a ação vocal deixa de se organizar a partir de critérios estéticos, tais como afinação, passando a incorporar toda e qualquer

⁴⁹ These psychological and technical concepts apply to contemporary works that have numerous controls imposed by the composer, as well as chance or aleatoric pieces that allow the singer almost total interpretative freedom. In either case, the muscle structure must learn to respond to novel ideas that the singer may not have previously encountered. If the singer is placed in an uncertain creative situation, physical tension can be generated as the muscles respond to nervous energy, mental confusion, or unfamiliar and unrehearsed vocal patterns.

⁵⁰ Mental imagery is a recall of sensory perceptions as they relate to touch, taste, smell, hearing, and sight. Pictures of scenes, events, places, textures, moods, interactions, sounds, and colors are valuable references when establishing concepts of tone color, whether for a particular pitch or for an entire vocal work. [...] Our thoughts affect every physical aspect of singing, including breath management, mouth space, facial expression, physical stance, placement of tone, size and shape of vowels used, and speed of articulation. Visualization of inner thoughts is a key element in the eloquent projection of vocal tone color.

possibilidade de emissão sonora, pois esta é certificada pela estreita ligação com a corporeidade" (Ibidem). Segundo a autora, esse pensamento encontra lugar na criação musical contemporânea, em que a voz, quando compreendida como corpo e ação, incorpora a si todas as suas possibilidades sonoras, que incluem sons da respiração e todos os ruídos que a integram.

Como apresentado no primeiro capítulo, a exploração da criatividade era parte das concepções estéticas e educacionais de Lindembergue Cardoso, bem como dos compositores vinculados ao GCB. Alda Oliveira (2004) ressalta que o líder do movimento baiano, Ernst Widmer, em sua tese ENTROncamentos SONoros: ensaio a uma didática da música contemporânea, "propõe uma linha pedagógica para o ensino de música centrada na arte contemporânea e no potencial criativo do indivíduo" (Oliveira, 2004, p. 32) e apresenta como desafio, tanto para o educador quanto para o compositor, "aproximar a capacidade criadora dos homens, explorando-a seriamente, visando aproximar mais as pessoas da arte contemporânea" (Ibidem). Dentro desse processo, Widmer conceitua a criatividade como "energia primária redescoberta pelo homem e cuja vivência começa fora de museus. livros. palcos e plateias. colocando o próprio ser humano no centro" (WIDMER, 2004, p. 6). Dessa forma, o compositor suíço propunha um relacionamento com o fazer artístico a partir da atualidade para trás, do que era encontrado no cotidiano para o que poderia ser apreendido com a tradição. As propostas associadas ao uso de elementos aleatórios e de diferentes experimentações são fundamentadas nesse princípio. Para Widmer, a construção da obra é um processo coletivo, em que participa o compositor, o intérprete e o público, adotando novas grafias como elemento integrador deste processo.

A utilização da música regional e popular também integra essa proposta de arte contemporânea, que se aproxima do que é comum ao público e ao meio do compositor, sendo outro aspecto presente na produção do grupo. Observamos, em diversas obras analisadas em nossa pesquisa, a incorporação de elementos da música e cultura popular junto a procedimentos composicionais contemporâneos. Dentre eles, o tipo de sonoridade pretendida é um fator fundamental da concepção estética dessas obras.

Na produção de Lindembergue Cardoso essa integração é uma característica ainda mais forte, por conta de toda vivência musical que permeou sua formação e sua prática como instrumentista, arranjador e compositor. Em sua última entrevista registrada em áudio, concedida a Luiz Garrido e cedida por Lucy Cardoso a nossa pesquisa, Lindembergue Cardoso expõe que não gosta de categorizar suas obras em música erudita ou popular. Segundo o compositor, o que ele fazia era música e utilizava as técnicas que estavam à sua disposição.

Mas também afirmava que não podia negar que sua raiz estava na música popular e que isso era exposto em todos os seus trabalhos.

Preste bem atenção, eu faço a música. Eu tenho vontade de compor a música, eu componho a música. Usando a técnica e as ideias que me vêm. Agora, de que maneira eu jogo aquilo pra fora, se boto no papel, na partitura [...] o nome que ela vai tomar, se vai ser chamada de popular ou erudita, não me interessa muito. Então, eu, particularmente, não me sinto músico erudito e nem popular, sou um músico. [...] eu tenho raiz no popular [...] mesmo aquelas [composições] que chamam de contemporâneas, tem sempre alguma coisa de popular. Porque está dentro da gente. (CARDOSO. Entrevista concedida a Luiz Garrido [documento sonoro], transcrição nossa⁵¹).

Como apresentam Oliveira e Igayara-Souza (2015), no repertório coral, desde a antiguidade vemos que temas populares são reutilizados a partir da técnica composicional erudita, caracterizando esta prática como um território fronteiriço, híbrido⁵². No repertório coral brasileiro, observamos obras com temas folclóricos e populares desde do início do século XX, principalmente no contexto do canto coletivo escolar. Com o crescimento dos coros amadores a partir da década de 1960, bem como da indústria fonográfica, a prática dos arranjos foi expandida e compositores ligados às vanguardas também produziram esses materiais. Ao discorrer sobre aspectos históricos da prática de arranjos corais no Brasil, André Protásio Pereira afirma que:

Na década de 60, identificamos uma aproximação do canto coral com novas técnicas de composição e com a música popular brasileira. Nessa década, Damiano Cozzella e Gilberto Mendes começaram a estabelecer um novo paradigma, escrevendo arranjos e composições para coro que inovavam na linguagem coral. Essas inovações estavam presentes, tanto na técnica de escrita, resultando em uma nova sonoridade das peças, quanto nas apresentações, indicando interpretações cênicas dentro da obra. (PEREIRA, 2006, p. 14)

Na obra de Lindembergue Cardoso vemos que a questão da sonoridade é expandida, pois além do uso da estética da canção popular, em obras como *Asa Branca*, *Frevo*, *Os atabaques da pombagira Op. 35, Forrobodó da Saparia Op. 84* e *Caleidoscópio Op. 40*, também vemos a busca pela sonoridade regional, junto a grandes obras com orquestra, expressa na escrita do compositor, como no lamento do coro feminino da obra *Procissão das Carpideiras Op. 8*, nas rezas faladas e cantos religiosos que misturam tradição católica e africana do *Oratório Cênico Op. 24*, assim como nos corais da obra *Romaria a São Gonçalo da Canabrava*.

⁵² O conceito de hibridação é apresentado por Canclini como "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas." (Canclini, 2003, p. xix, apud, Oliveira; Igayara-Souza, 2015, p. 1)

⁵¹ Material coletado em visita técnica ao Memorial Lindembergue Cardoso, no dia cinco de setembro de 2016. Sem referências, cedido por Lucy Cardoso.

Nessas obras encontramos indicações para cantar sem vibrato ou como um aboio⁵³, por exemplo. A liberdade estética expressa na exploração de diferentes sonoridades também é parte da construção das obras a partir de novos parâmetros musicais, não mais hierarquizados por aspectos como melodia, harmonia e ritmo. Elementos como a textura e timbre foram revistos, tornando-se fatores estruturantes e não resultantes ou secundários.

Segundo Ferraz (1990), é no século XX que a textura se torna um fundamento composicional, primeiro através de Debussy e depois, em 1960, retomada por integrantes da Escola de Darmstadt. Em compositores como Stockhausen e Ligeti, os resultados texturais não estão a serviço da descrição de gestos musicais, são elementos fundamentais que estruturam o discurso das obras. Em Ligeti, por exemplo, observamos a textura como tema principal das peças.

Ligeti trabalha a textura tendo em conta a não permeabilidade de certos complexos sonoros às pequenas variações dos quatro parâmetros elementares do som (ou simplesmente parâmetros das notas musicais). Tais alterações, isoladas, não chegam a alterar o resultado textural, pois tais complexos sonoros são equiparáveis a blocos estatísticos, onde a irregularidade e a complexidade emascaram os formantes singulares em detrimento da textura, dentro de limites bem determinados. (FERRAZ, 1990, p. 68)

A partir de então, surge a necessidade de estudar a textura como elemento estruturante, de forma que "o tratamento recai sobre a textura em si, os parâmetros elementares ficando submissos à resultante timbrística e textural desejada: a textura não mais como ícone, símbolo ou função articulatória de séries, mas como temática principal" (FERRAZ, 1990, p.69). Os elementos que contribuem para a análise textural podem ser apontados de maneira mais objetiva ou subjetiva e temos notado que a grafia não tradicional aproxima a relação subjetiva e metafórica entre a textura e a notação, através de partituras que buscam exprimir sensações visuais, transmitindo também imagens sonoras.

É interessante realçar que a notação gráfica evidencia e explora as diferentes possibilidades de construção de densidades e texturas por meio de uma analogia direta com o visual. Formas gráficas estriadas, "sólidas", estilhaçadas, explosivas, serrilhadas ou onduladas, entre inúmeras outras, levam, de imediato, a uma imagem sonora interna cujas características não precisam ser decifradas, sua simples visualização já as faz soar. (CAZNOK, 2003, p. 107-108)

_

⁵³ Canto utilizado pelos vaqueiros ao conduzirem o gado para as pastagens ou curral.

5.2. Relato de Experiência com Caleidoscópio Op. 40, para coro a cappella

Eis o porquê de obras didáticas. Visam inquietar o aquietado. Tornar curioso o desinteressado e participante o alheio. Podem ser trampolins para todos aqueles que perderam [ou nunca tiveram] o contato com a arte musical contemporânea. (WIDMER, 2004, p. 16)

Como parte da investigação interpretativa realizada, nos foi possibilitada a montagem de duas obras que compõem o *corpus* da pesquisa junto ao Coral da ECA-USP⁵⁴: *Minimalisticamixolídicosaxvox Op. 109*, para saxofone tenor e coro (SATB) e *Caleidoscópio Op. 40*, para coro (SATB) *a cappella*. Ambas obras constam no Índice cronológico comentado, apresentado em capítulo anterior do trabalho. A peça *Minimalisticamixolídicosaxvox* faz uso de notação não tradicional vinculada principalmente às durações, sem explorar efeitos vocais no coro. A montagem dessa peça aconteceu no início da nossa pesquisa e foi de grande importância, pois através do trabalho analítico e interpretativo, pudemos identificar características plurais que permeiam toda a produção do compositor, já destacas por Nogueira:

Em nossa caracterização da obra de Lindembergue Cardoso sob o ponto de vista ideológico-estético, os seguintes aspectos se revelam como preponderantes e indiscutíveis: intimidade com a música folclórica e popular brasileira; religiosidade; criatividade tímbrica (sobressaindo o uso de materiais alternativos com função instrumental); ecletismo resultante da interação entre tradição (em especial de raiz brasileira nordestina) e inovação; atitude heterodoxa no uso de sistemas musicais; valorização da expressão cênica na concepção musical; abertura à interação criativa do(s) intérprete(s); e direcionamento aos conjuntos de estudantes e amadores. (NOGUEIRA, 2012b, p.11)

A outra obra montada, *Caleidoscópio*, que detalharemos a seguir, também trabalha alguns dos aspectos elencados acima, com destaque para a criatividade tímbrica e abertura à interação criativa dos intérpretes. Essa obra, em termos de sonoridade e grafia, constitui uma das peças corais mais experimentais de L. Cardoso. Decidimos utilizar o processo de montagem de *Caleidoscópio* para observar, a partir do ponto de vista do regente coral, algumas questões relacionadas à prática interpretativa desse tipo de repertório, tais quais: a forma de leitura de partituras com novas grafias pelo coralista de hoje; como é construída a relação dos intérpretes com uma estética pouco familiar; e quais os processos de preparação e ensaio para execução de obras com caráter experimental.

⁵⁴ Atuamos como regente assistente do Coral da ECA-USP nos anos de 2016 e 2017, como parte das disciplinas cursadas *Práticas Laboratorias em Regência Coral* I e II.

No decorrer do preparo da obra, realizamos o registro audiovisual de 13 ensaios, bem como da apresentação, resultado final do trabalho, realizada no dia 28 de junho de 2017, no Espaço das Artes da ECA-USP⁵⁵. O Coral da ECA-USP, que tem como regente titular o Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos, além de constituir um corpo artístico do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, também é uma das disciplinas do curso de graduação em música, sendo formado, principalmente, por estudantes em atividade curricular do primeiro e segundo anos. O coro possui alunos de outros cursos, mas tem como pré-requisito a leitura musical. Apesar de seus componentes terem certa vivência musical, poucos são os coralistas que têm contato com a música contemporânea antes de entrarem na universidade, bem como com a escrita não tradicional. Isso evidencia que ainda há distanciamento, no processo de formação musical inicial, do repertório contemporâneo.

No Índice cronológico comentado discorremos sobre a macroestrutura da peça e neste tópico, para melhor compreensão do trabalho realizado com coro, abordaremos questões mais específicas de sua estrutura interna e material musical. No processo de preparo do trabalho fizemos a análise interpretativa da obra, fundamentada no Referencial de Análise Musical Silva Ramos (2003), na consulta aos manuais de notação, no estudo de outras composições de Lindembergue Cardoso e análise de gravações. Ramos (2003) afirma que a atividade do intérprete frente a uma obra é como enfrentar um enigma. O autor faz a comparação com o enigma no sentido de ser algo que não pode ser totalmente desvendado, sendo que a interpretação de uma peça propõe uma tentativa de solução.

Neste processo, "conceber interpretativamente uma obra é pensar do menor elemento às estruturas mais gerais sem perder o sentido do todo nem do detalhe. E então a concepção da obra chega através de um modo analítico sintético" (Ramos, 2003, p. 73). Para auxiliar nesta investigação, o autor propõe uma ferramenta analítica que abrange a obra musical em suas mais diversas características, a partir de perguntas que partem de aspectos gerais para questões mais específicas, relacionadas às durações, agógica, aspectos frequenciais, intensidade, timbre, ao uso do silêncio, aspectos estruturais, textuais e a relação dessas questões com a prática interpretativa, que no caso do Referencial é voltada ao trabalho do regente coral.

Garretson (1998) também corrobora a investigação vinculada a *performance*. Para ele, a interpretação apropriada se dá através do pensamento reflexivo sobre as intenções do compositor e sugere, para este objetivo, a audição crítica de diferentes interpretações de uma

⁵⁵ O registro audiovisual da apresentação pode ser visualizado através do link https://www.youtube.com/watch?v=OyWEWzcTcc4&t=100s .

mesma peça. No processo de preparo de *Caleidoscópio* estudamos quatro gravações que apresentavam diferentes propostas interpretativas e que contribuíram para determinadas escolhas que tomamos. Como consta no capítulo IV, as gravações estudadas foram, respectivamente, dos grupos: Madrigal Renascentista, com regência de Afrânio Lacerda, de 1975; Canto em Canto, com Elza Lakschevitz, de 1995; do Madrigal da UFBA, com regência de José Vieira Brandão, de 2001; e uma gravação proveniente do Memorial, sem referências de intérpretes e datas.

Como apresentamos no Índice cronológico comentado, localizamos duas versões da obra e optamos por adotar a segunda, tanto para análise quanto para a interpretação. A partir do estudo comparativo, observamos que o Madrigal da UFBA, assim como a gravação cedida por Lucy Cardoso, utiliza a primeira versão da obra. O coro Canto em Canto mescla elementos das duas versões e o Madrigal Renascentista adotou a segunda versão.

Em relação à estrutura da peça, identificamos três partes distintas, com o uso de efeitos vocais concentrados nas duas partes iniciais. Levantamos todos os recursos sonoros não convencionais utilizados pelo compositor, que estão intimamente ligados às novas grafias, observando que podiam ser divididos em sons consonantais, sons vocálicos - ambos preponderantes na peça - e outros efeitos, sendo eles:

1) Sons consonantais:

- Consoantes oclusivas sussurradas: , <t>, , <c> e <q> as duas últimas consoantes quando usadas isoladamente, na língua portuguesa, apresentam som similar, sendo representadas foneticamente pelo [k].
- Consoantes fricativas: <s> e <x> sendo a última representada foneticamente pelo [ʃ]. As consoantes fricativas aparecem com propostas sonoras diferentes devido à abertura labial. Para ambas o compositor utiliza quatro possibilidades: 1) lábio fechado; 2) mais ou menos fechado; 3) mais ou menos aberto e 4) aberto. L. Cardoso utiliza essas aberturas sequencialmente por meio de glissandos (de fechado para aberto ou ao contrário), ou de forma isolada, com som sustentado ou com ritmo metricamente definido.
- 2) Sons vocálicos cantados e sustentados sem altura determinada soando sequencialmente "aeiou" ou determinando os fonemas /a/, /é/, /i/ ou /ó/.

3) Outros efeitos: grafado como "pac", soando ['pak] sussurrado, estalos de língua e bocejo grafado como "há", soando ['xa], que de acordo com a partitura deve "começar com a boca aberta, fechando pouco a pouco".

Como atividade inicial do processo de montagem da obra, foi proposto aos coralistas identificarem os símbolos notacionais contidos na partitura e discutir as sonoridades pretendidas sem a leitura da bula ou de qualquer explicação prévia. Optamos realizar essa atividade em vez de ler a bula com os coralistas ou explicar o que deveria ser feito, com o intuito de aproximá-los da obra, verificar como se dá o primeiro contato das pessoas com a partitura com notação não tradicional e quais recursos os coralistas utilizariam para identificar os símbolos empregados.

Caleidoscópio começa com uma progressão textural, a partir da exploração sonora das consoantes /t/, /x/ e /c/, que implica num adensamento sonoro, produzido tanto pelas entradas acumulativas das vozes quanto pelo crescendo proposto pelo compositor e que culmina num efeito sonoro – realizando foneticamente como [xa], forte e seco (figura 60).

Os coralistas sugeriram diferentes possibilidades sonoras para o símbolo inserido no módulo com as consoantes. As sugestões abarcavam todas as indicações da partitura, relacionadas principalmente à duração e às sonoridades pretendidas. Alguns propuseram que fosse feito um fonema único, sustentado por cinco segundos (tempo indicado acima do pentagrama), outros propuseram que a duração dos fonemas estava vinculada aos traços após o módulo, de duas formas: executando o mesmo fonema longo e curto ou dividindo as consoantes, em que o [tʃ] seria o traço longo e o [k] seria representado pelo ponto. Também foi levantada a possibilidade de realizar os fonemas separados com ritmo aleatório, como escrito na partitura: "sussurrando e variando o ritmo".

A partir da análise interpretativa, compreendemos que os fonemas deveriam soar separadamente (como a última proposta do coro), sendo que os sinais tracejados representam a repetição do módulo apresentado, símbolo este já convencionado nos manuais e adotado como padrão nas obras do GCB (vide figura 12, p. 91). Em relação à duração indicada acima do pentagrama, esta se relaciona com o tempo cronológico de cada entrada, ou seja, após cinco segundos das sopranos, as contraltos entram e assim sucessivamente. Sobre a nota indicada com "x", no último som proposto deste momento, era uma indicação de altura não determinada, com voz falada - que não foi estranha para os alunos, possivelmente por ser utilizada em peças mais convencionais e em partituras para instrumentos de percussão.

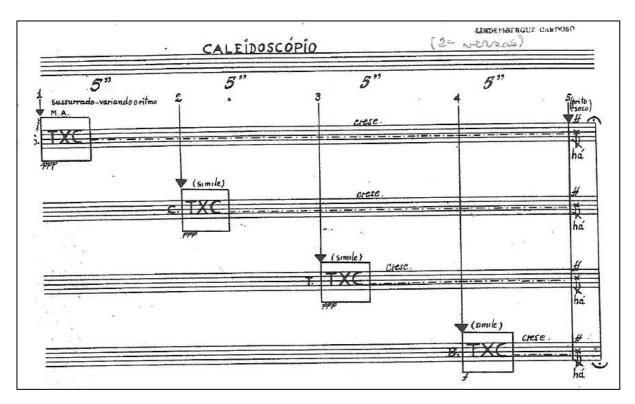


Figura 60: Início da peça Caleidoscópio Op. 40.

Consideramos este primeiro sistema como uma pequena introdução da peça, pois, em termos de materiais musicais, não se relaciona diretamente com os outros eventos da obra. Na primeira parte da peça é adotado como material sonoro o uso exclusivo de consoantes fricativas, ora dentro de propostas com caráter mais aleatório ora com ritmo mensurado e métrico. A seção central dessa primeira parte utiliza esses fonemas associados a figuras rítmicas, gerando um desenvolvimento rítmico cíclico, que remete à imagem sonora de um caleidoscópio. Dentro de um compasso ternário simples, cada naipe executa um padrão rítmico diferente: inicia com colcheias nos baixos, semínimas nos tenores, semínimas pontuadas nas contraltos e mínimas nas sopranos. Junto a esses padrões há também indicações de acentuação, responsáveis por outra resultante sonora. No início da seção os naipes mantêm seus respectivos padrões por 10 compassos, em seguida, os padrões são alternados entre as vozes, com intervalos cada vez menores, de modo que todos os naipes executam algum padrão rítmico pelo menos uma vez. Enquanto as figuras são alternadas, os fonemas que cada naipe executa são mantidos até o final da seção, quando são inseridas tercinas de colcheias, promovendo a sensação de aceleração (mesmo sem mudança da agógica), que é interrompida por um som longo, com mínima pontuada (figura 61). A seção é concluída com entradas piramidais de duas colcheias utilizando o mesmo fonema em todos os naipes - e por fim, um glissando ascendente com o fonema [s].

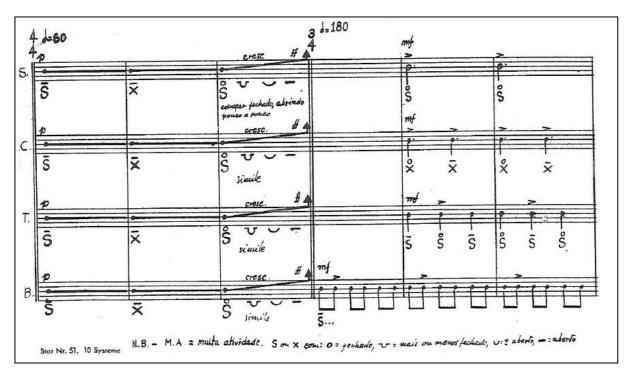


Figura 61: Excerto da seção métrica com consoantes fricativas, em Caleidoscópio Op. 40.

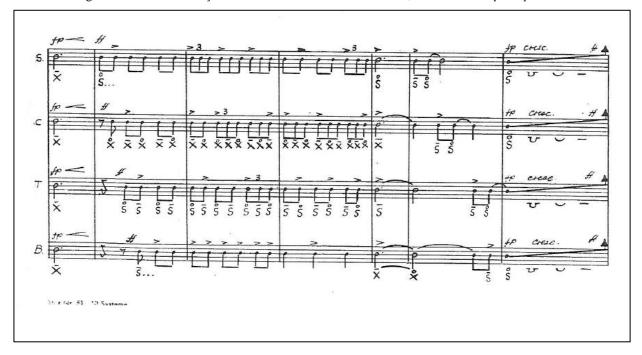


Figura 62: Adensamento rítmico em Caleidoscópio Op. 40.

As diferentes aberturas labiais propostas com as consoantes fricativas resultam em timbres com registros frequenciais diferentes, sendo que, ao propor um glissando com o fonema [s], partindo da boca fechada para a boca aberta, como mostra a figura acima, tem como resultante sonora quase natural um movimento frequencial do grave para o agudo. Essa sensação pode ser menos ou mais acentuada de acordo com a intenção interpretativa.

Entendemos que a grafia proposta pelo compositor indica que esse movimento deve ser enfatizado.

Na última seção da primeira parte, Lindembergue Cardoso utiliza como material musical o fonema /s/ e propõe um jogo com diferentes possibilidades tímbricas, adensadas pelas indicações de atividade e de dinâmica (M.A. significa muita atividade). Como contraste à seção rítmica anterior, observamos o uso do tempo não métrico. Utilizamos esse mesmo exemplo no capítulo III, ao abordarmos as ambiguidades dos símbolos notacionais empregados pelo compositor.

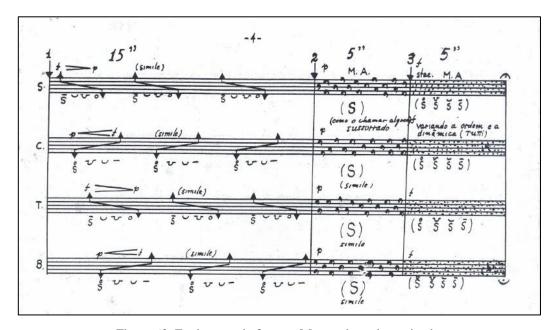


Figura 63: Exploração do fonema [s] sem ritmo determinado.

A segunda parte da obra é composta por três módulos que indicam roteiros de improvisação guiada. A leitura desse trecho foi utilizada como parte das atividades iniciais do trabalho, a partir de discussões com os coralistas. Dois símbolos apresentaram maiores dúvidas, primeiro, o relacionado aos sons vocálicos, em que alguns coralistas sugeriram que deveríamos iniciar em alturas diferentes (simbolizado pelo losango) e ir para o uníssono (traço). Nesse caso, o losango de fato representa uma altura indeterminada cantada, mas o traço longo se refere à sustentação do som. Outra dúvida foi o símbolo relacionado ao estalo de língua (figura 64), que muitos entenderam inicialmente como o fonema [jɔ] ou [lɔ] - para este a bula era imprescindível, pois é um símbolo criado pelo compositor. Em relação à ordem dos eventos, uma coralista sugeriu, sem leitura prévia da bula, a proposta do compositor, em que todos juntos passam pelos quadrantes numerados, intercalando com os quadrantes externos. Como consta na partitura:

Ao iniciar, o regente deverá apontar um dos quadrinhos do meio, numerados de 1 a 4. Em seguida fará um gesto convencionado pelo qual os cantores procurarão (individualmente) os quadrinhos externos. O regente novamente outro quadro do meio indicará... E assim sucessivamente, até passar pelos quatro.

O ciclo só estará completo depois de ter passado pelos quatro quadrinhos do meio, e quatro vezes pelos extremos. (CARDOSO, 1975, bula, *Caleidoscópio O. 40*)

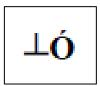


Figura 64: Símbolo utilizado para estalo de língua

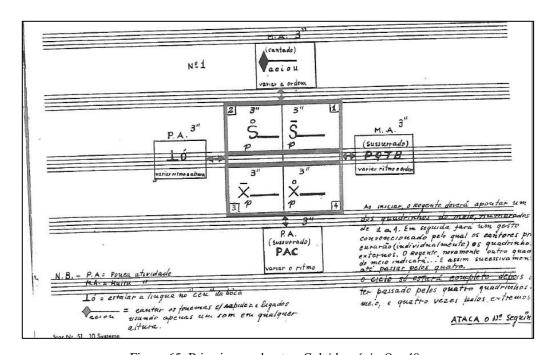


Figura 65: Primeiro quadrante - Caleidoscópio Op. 40.

Além desse roteiro, o compositor propõe mais dois roteiros relacionados à improvisação coletiva guiada, mas que utilizam materiais musicais similares ao primeiro ou já apresentados na primeira parte da peça, que não geraram grandes dúvidas de leitura. As discussões junto aos coralistas partiram do levantamento de possibilidades e da exploração vocal. Interessante ressaltar que, conforme diferentes opiniões eram manifestadas, automaticamente os coralistas buscavam vocalmente essas alternativas, ocasionando múltiplos resultados tímbricos, que causavam surpresa ao grupo. Bosseur (2014) destaca o caráter pedagógico que obras com novas grafias apresentam, ao requerer do intérprete uma escuta a partir de outros parâmetros.

A instauração de novos sinais, ou mais globalmente, modos de abordagem, em relação à execução musical, certamente não foi fortemente ditada por intenções de natureza estritamente didática. Mas por outro lado, é evidente que numerosas partituras que, por meio de grafismos ou sugestões verbais, deixam uma parte da responsabilidade aos intérpretes, representando uma forma de aprendizado, um convite à audição, que deveria ser mais largamente tomada em conta hoje em dia. (BOSSEUR, 2014, p. 133)

A primeira dificuldade interpretativa apresentada foi a diferenciação dos fonemas consonantais, tanto na introdução da peça, com "txc", quanto nas indicações com "s" e "x". Para trabalhar essa questão, assim como sugere Mabry (2002), propusemos exercícios com os fonemas individuais, buscando a máxima diferenciação entre os sons e explorando características particulares, para depois trabalhar a unidade proposta pelo compositor. A exemplo disso, buscou-se um som mais gutural para a consoante <c> e mais seco para o <t>.

Na seção rítmica, para melhor execução das consoantes fricativas, sugerimos que os sons fossem mais curtos. Como parte do trabalho foram desenvolvidos exercícios específicos, realizados no aquecimento, que facilitassem a execução dos procedimentos. Observamos que havia mais dificuldade no naipe das contraltos que executavam o fonema [ʃ], intercalando o lábio aberto e fechado, ininterruptamente. Nesse fonema temos menos controle da saída de ar, pois seu articulador ativo é o meio da língua e não a ponta, como ocorre com o [s]. Os exercícios de aquecimento para essa seção eram relacionados, principalmente, ao uso do apoio e controle de saída de ar, para que não houvesse tensão na laringe e nem fosse empregado um esforço muscular maior que o necessário. Esse era um importante recurso técnico para a resultante sonora, principalmente nas diferenciações de intensidade de um mesmo som, com ou sem acento. Os mesmos exercícios também foram utilizados para trabalhar os glissandos com essas consoantes.

Nos módulos que constituem a segunda parte da obra, em que são inseridos os sons vocálicos cantados sem altura determinada, propusemos que cada coralista buscasse uma altura diferente, gerando massas sonoras de *clusters*. Observamos que os coralistas apresentaram dificuldade de cantar acordes que fugissem dos padrões tonais ou formavam aglomerados com pouca variedade de alturas. Dentre os exercícios propostos para trabalhar tal diferenciação, fizemos uma atividade de escuta com a voz cantada, utilizando o fonema [ɔ], que partia de alturas diversificadas, sugerindo que cada naipe explorasse sua região frequencial característica - sendo os baixos com os sons mais graves e as sopranos com os sons mais agudos, por exemplo. Do *cluster* formado pelas diferentes alturas o grupo deveria chegar a um uníssono, tendo um tempo determinado para isso, indicado gestualmente pelo regente. Nas primeiras vezes o grupo

concluiu o exercício com um intervalo de terça, evidenciando o hábito musical e uma deficiência de ouvir coletivamente. Depois de trabalharmos mais a escuta do outro, a relação do exercício com o timbre e a intensidade com que cada um cantava ao querer afirmar seu próprio som, o grupo conseguiu realizar a atividade.

Ao defender o desenvolvimento de processos criativos por meio da prática da música contemporânea, no campo da pedagogia musical, Widmer exemplifica como podemos ficar limitados ao repetirmos sempre os mesmos padrões. Segundo ele, "um aluno que, 'aprendendo', toca só dó-maior, se condiciona e, condicionado, se aliena não somente de outros sistemas musicais, mas também das demais tonalidades" (Widmer, 2004, p. 11). Percebemos que a conservação de um ensino de música pautado somente nas tradições promove distanciamento de novas estéticas, o que acarreta deficiências e limitações interpretativas.

Outra dificuldade recorrente no processo se deu no desenvolvimento das dinâmicas dos eventos musicais com duração cronométrica. Para trabalhar essa questão, propusemos exercícios utilizando gestualmente uma espécie de régua temporal, que proporcionava uma sensação de controle maior, com uma visualização do tempo corrido. A relação do tempo cronométrico com o tempo psicológico se coloca com um dos maiores desafios para o intérprete em obras que fazem uso da indeterminação.

No processo do fenômeno musical verifica-se a existência de dois tipos de duração: a duração física e a duração psicológica. A primeira pode ser medida com um cronômetro; a segunda não. A primeira é absoluta, enquanto a segunda é relativa e subjetiva. Sem maiores considerações científicas, poderíamos esclarecer de vez a questão, afirmando o seguinte: um som com duração de 30 segundos (medidas com o uso do cronômetro), pode parecer durar apenas um segundo, ou, ao contrário, uma hora, dependendo do tratamento composicional que lhe é dado. (ANTUNES, 1989, p. 75)

Essa sensação é acentuada em peças que sugerem texturas pontilhistas mais rarefeitas, em que o silêncio também é um elemento estruturante. No caso de *Caleidoscópio*, esse processo era facilitado, pois os eventos em que havia duração cronométrica eram, no geral, preenchidos com bastante atividade sonora, além de serem durações relativamente pequenas, entre 3 e 15 segundos no máximo. Outro aspecto que acentua essa dificuldade é nosso hábito de uma leitura musical métrica e mensurada por meio da fórmula de compasso. Em relação a isso, Zampronha comenta:

Quanto ao eixo horizontal, vemos que a noção de duração é geralmente concebida a partir da referência de uma "régua do tempo" estabelecida dentro da própria música (com o compasso). A notação tradicional é a notação métrica por excelência, aquela em que os eventos *ocorrem* e *são percebidos* dentro dessa métrica. [...] Mas temos que considerar uma outra forma de lidar

com o tempo: aquela em que a régua existe, mas os eventos são dispostos sobre ela de tal modo que, mesmo existindo, ela não é percebida. (ZAMPRONHA, 2000, p. 73, grifos do autor)

O regente tem um importante papel na condução interpretativa desses eventos musicais em um coro, pois a relação do desenvolvimento de dinâmica com a duração, na execução da obra, se dá, também, através do recurso gestual e expressivo, vinculados ao tempo psicológico estabelecido pelo regente.

A terceira parte da peça faz uso de alturas determinadas, com a exploração canônica de um motivo melódico de caráter pentatônico. Após a apresentação do tema por uma solista e pelo coro com vocalizações em [a], o compositor trabalha a melodia com os mesmos padrões rítmicos da primeira parte da peça, porém dividindo o coro em 8 vozes. O texto utilizado é composto pela sequência silábica "tá-tum-bê-tá-tum-pá". O uso dos mesmos padrões rítmicos, associados agora a alturas cantadas, com caráter articulado, promovem um adensamento textural maior. Aqui notamos a mesma característica cíclica da primeira parte, remetendo novamente a ideia do caleidoscópio. Outro aspecto interessante da terceira parte é que o uso desse motivo rítmico-melódico junto ao texto proposto, gera uma resultante sonora onomatopaica, fazendo referência à instrumentos de percussão. Paz (2005), em seu trabalho sobre modalismo na música brasileira, destaca que o uso de melodias pentatônicas são frequentes nas músicas do candomblé. Como vimos no seu conjunto de obras o emprego constante de temas de religiões afro-brasileiras, a possibilidade se adequa ao material musical proposto.

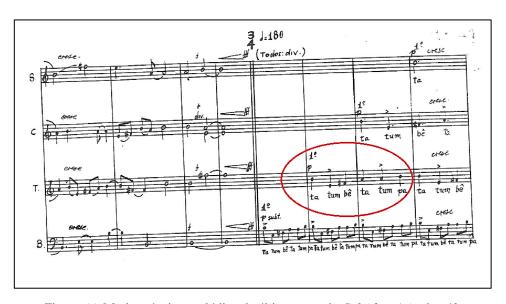


Figura 66: Motivo rítmico-melódico da última parte de Caleidoscópio Op. 40.

O desenvolvimento da última seção da peça propõe uma aceleração tanto por meio da mudança rítmica quanto da agógica - todos executam o motivo juntos, em colcheias, com uma pequena alteração rítmica. Essa aceleração é acompanhada de um grande crescendo. Nessa última parte, em termos de sonoridade, propusemos ao coro, nos momentos de aceleração e crescendos, encaminhar a voz para um som mais aberto, próximo da estética do canto popular regional baiano, que somava mais um fator de adensamento por meio do timbre. Para atingirmos a resultante sonora utilizamos exercícios vocais graduais, que trabalhavam outro tipo de ressonância, mais nasalizada, buscando não afetar a qualidade de emissão vocal dos alunos. Ao final da peça, o glissando ascendente com o som [s] é realizado novamente, agora com duração maior e o compositor encerra a obra com um recurso vocal ainda não apresentado, um bocejo, como um descanso ao frenesi provocado pelos movimentos cíclicos acelerados.



Figura 67: Excerto da seção final de Caleidoscópio Op. 40.

Observamos que não houve um estranhamento tão grande com a partitura da obra por parte do coro. Apesar dos símbolos desconhecidos, principalmente os módulos formados pelos quadrantes, percebemos que o fato do compositor utilizar o espaço do pentagrama, algo intimamente relacionado à notação tradicional, bem como manter os eixos de leitura já convencionados, em relação a altura e duração, traz certo conforto ao intérprete e facilita a leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No estudo da trajetória musical de Lindembergue Cardoso e de sua produção enquanto compositor de obras corais, vemos que existem aspectos indissociáveis. Nogueira (2012b) afirma que a prática composicional de L. Cardoso era conduzida por suas experiências enquanto músico e professor.

Pode-se dizer que sua produção composicional é integralmente contextualizada nas atividades musicais vividas e desenvolvidas, e reconhecer que sua prática composicional esteve sempre conduzida por experiências prévias nas práticas interpretativa e pedagógica. Reconhece-se, portanto, uma espécie de 'canalização' ou 'transposição' dessas experiências para a composição [...]. (NOGUEIRA, 2012b, p. 09)

No início de nossa pesquisa fizemos o levantamento dos eixos temáticos abordados em toda produção coral do compositor (81 peças), que inclui obras que não se adequaram ao nosso objeto de estudo. Como mostra a tabela abaixo, vemos *o destaque quantitativo para a produção de arranjos de música popular e obras sacras*. No capítulo I apresentamos os grupos corais com os quais Lindembergue Cardoso trabalhou, bem como sua atividade docente. Identificamos que grande parte das peças foram dedicadas para esses grupos, sejam coros ou alunos, como a peça Saudade (1977)⁵⁶, o que também confirma a relação entre o compositor, regente e docente Lindembergue Cardoso.

Temas	Número de obras
Música folclórica/regional	13
Arranjo de música popular	23
Música Sacra	22
Obras com caráter experimental	11
Obras para coro Infantil/Infanto-Juvenil	5
Obras encomendadas para eventos/espetáculos	5
Temas não identificados	2

Tabela 20: Eixos temáticos abordados na obra Coral de Lindembergue Cardoso.

No que se refere, exclusivamente, ao *corpus* de nossa pesquisa, todos esses eixos temáticos são abordados, mas com outros valores quantitativos. Localizamos apenas um arranjo de canção popular com usos de novas grafias, *Asa Branca*, e outras peças consideradas arranjos de temas folclóricos.

⁵⁶ Obra composta para 67 alunos de um curso em que Lindembergue Cardoso lecionou em Fortaleza/CE.

Identificamos que a principal formação coral utilizada pelo compositor foi coro a quatro vozes mistas. Cerca de 22 obras de nossa pesquisa foram destinadas a este meio de expressão, sendo a maioria delas para coro e conjuntos de instrumentos ou coro e orquestra. Peças para coro *a cappella* somam oito títulos. Identificamos três peças para conjunto vocal – também misto –, quatro peças para coro infanto-juvenil e apenas uma peça utilizando coro feminino (*Procissão das Carpideiras Op. 8*). Dentre as peças que utilizam instrumentos, verificamos que apenas a *História do Arco-da-Velha Op. 101* utiliza o piano como instrumento de acompanhamento, o que se distancia do padrão convencional do repertório.

Observamos que o auge dessa produção se encontra na década de 1970. Das 30 obras analisadas, 19 foram produzidas neste período, o que equivale 63%. Duas obras foram produzidas ao final da década de 1960 e nove obras estão localizadas na década de 1980, que correspondem a 7% e 30%, respectivamente. Essa porcentagem aproxima-se bastante da amostragem do catálogo de Moura (2011), presente no livro *Música informal brasileira*, que tomamos como modelo para a elaboração de nosso índice cronológico comentado. O catálogo de Moura é constituído de 249 obras que contemplam formação vocal (dentre elas, 8 peças de nossa pesquisa), de compositores brasileiros e estrangeiros, residentes no país. O termo "música informal" se refere a obras que utilizam meios extramusicais, princípios composicionais aleatórios ou de estéticas indeterministas e uso de notação não tradicional, adequando-se ao nosso objeto de estudo. Das 249 peças apresentadas por Moura, 214 contêm as datas de composição e de acordo com o autor:

[...] apenas 12 (5,6%) foram compostas na década de 1960, estando esparsamente distribuídas entre 1961 e 1969. Durante a década de 1970, porém, foram compostas 124 obras (57,9%) – mais de dez vezes mais que na década anterior, sendo 1978 o ano de maior número de composições (21). Já na década de 1980 foram localizadas 78 obras (36,5%) [...]. (MOURA, 2011, p. 242)

Pela apresentação dos dados, podemos observar que a amostragem de nossa pesquisa, em relação ao período de composição das obras, condiz com uma característica não somente de Lindembergue Cardoso, mas da produção musical brasileira contemporânea ao compositor. Para melhor comparação, propomos dois gráficos com as porcentagens aproximadas.

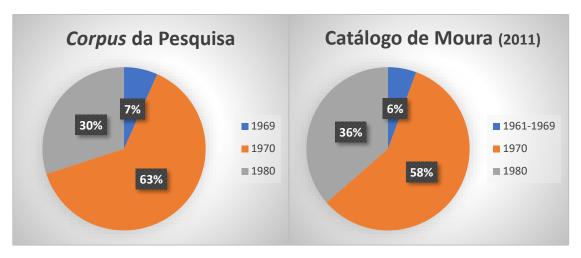


Figura 68: Gráficos com as décadas em que as obras das pesquisas foram compostas.

Moura também ressalta que a partir de 1985 houve certo desinteresse por parte dos compositores em explorar recursos expressivos não convencionais. "Os motivos pelos quais isso aconteceu, bem como quais novas propostas ou tendências estéticas criativas tomaram lugar, merecem, com certeza, estudo aprofundado [...]" (Ibidem). Infelizmente, no caso de Lindembergue Cardoso, sua produção é interrompida em decorrência de seu prematuro falecimento. Mesmo assim, observamos que suas obras de caráter mais experimental, que exploram amplamente diferentes recursos notacionais, foram produzidas na década de 1970 e até meados da década de 1980.

Apesar dos argumentos de defesa já expostos em nosso trabalho, relacionados ao emprego de novas grafias, não podemos ignorar o fato de que muitas obras com uso de diferentes sistemas, cronologicamente, são relativamente próximas dos intérpretes atuais, mas não contemporâneas deles, vendo que o auge dessa produção data de quase 50 anos atrás. Isso provoca um distanciamento do *performer*, principalmente quando este precisa, aparentemente, despender mais tempo decodificando a partitura, paralelamente à elaboração do pensamento musical. Talvez seja preciso entender que em muitas peças o processo de compreensão da partitura corresponde à concepção da obra. Como Crespo (1983) defende, "a criação musical, diferentemente de antes, vai dar-se ao nível da própria codificação" (Crespo, 1983, p. 26), o que, em alguns casos, aumenta a distância entre compositor e intérprete.

No caso da produção do Grupo de Compositores da Bahia, observamos que a preocupação em aproximar o público da contemporaneidade musical, por meio de atitudes didáticas nos concertos, bem como a elaboração de normas para o uso de novas grafias, convencionando símbolos e propondo o emprego da notação tradicional quando adequada às intenções, mostra-se um ponto de equilíbrio e resulta em obras mais "confortáveis" para o

intérprete não habituado com esse repertório. Vimos também que no *corpus* de nossa pesquisa se sobressai o uso de notação mista em relação à notação gráfica, e que as ambiguidades de sinais encontradas correspondem aos símbolos criados por Lindembergue Cardoso e não previamente convencionados. O que reafirma a importância da elaboração de sistemas notacionais.

Como afirma o compositor e educador Murray Schafer, "como músico prático, considero que uma pessoa só consiga aprender a respeito de som produzindo som, a respeito da música, fazendo música" (SCHAFER, 1992, p. 68). No processo de montagem da obra *Caleidoscópio Op. 40*, também foi evidenciado que a execução dos eventos musicais que exploram sonoridades não convencionais requer do regente um repertório diferenciado de gestos e uma disposição expressiva diferenciada, que acentue a intenção musical da obra e que instigue o cantor a ter uma postura musicalmente mais ativa. Essa construção musical que acontece entre regente e coro é percebida em obras de todos os períodos, mas no repertório experimental precisa ser enfatizada para que o produto sonoro menos familiar desperte mais interesse no público e nos intérpretes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rafael Ramalhoso. **A (re)composição do material musical em** *Music für Renaissance-Instrumente* **de Mauricio Kagel**. 2015. 103p. (incluindo anexos). Dissertação (Mestrado em Música) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ANTUNES, Jorge. **Notação na música contemporânea**. Brasília: Sistrum, 1989.

______. **Sons novos para a voz.** Brasília: Sistrum, 2007.

AUBIGNY, Benoît. L'ensemble vocal *a cappella* de **1945 à nos jours**: Histoire d'une renaissance. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1998.

BARRAUD, Henry. **Para compreender a música de hoje.** Tradução: J. J. de Moraes; Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BASTIANELLI. Piero. **A Universidade e a Música:** uma memória de 1954-2003. 2 vols, Salvador: Editora Contexto, 2003.

BASTOS. Eduardo. **Lindembergue Cardoso:** Réquiem para o Sol. Coleção Gente da Bahia. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Do Som ao Sinal:** História da notação musical. Tradução: Marco Aurélio Koentopp. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

CAJAZEIRA, Regina. As Travessuras de Beg. In: CARDOSO, L. **Educação Musical - Método**. Série "Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA", vol. 2, p. 26-34, 2006.

Disponível em:

http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?idioma=pt&secao=44&extra=2 Acesso em: 15 de ago. de 2018.

CARDOSO, Lindembergue, Causos de Musico, Salvador-Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 1994.

______. **Educação Musical - Método**. 1972. Série "Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA", vol. 2, 2006.

CAZNOK, Yara Borges. **Música:** entre o audível e o visível. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

CERTEAU, M. A Operação Historiográfica. In: **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

COCARELI, Denise Castilho de Oliveira. **Minimalisticamixolidicosaxvox, de Lindembergue Cardoso:** aspectos analíticos. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2017, Campinas. Caderno de Resumos e Anais do XXVII Congresso da ANPPOM. Campinas: ANPPOM, 2017.

COLE, Hugo. **Souns and Signs:** Aspects of Musical Notation. London: Oxford University Press, 1974.

COTTA. André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: **Arquivologia e patrimônio musical.** Salvador: Edufba, 2006. 92 p. - (O Patrimônio Musical na Bahia). ISBN 85-232-0406-7, p. 15-37.

Disponível em: http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf Acesso em: 18 nov. 2016.

CRESPO, Fo. Silvio Augusto. **Som e Signo:** a nova grafia musical. 1983. 166p. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

EGG. André Acastro. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950:** o compositor Guerra Peixe. 2004. 243 p. (incluindo anexos). Dissertação (Mestrado em História) — Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

______. O grupo Música Viva e o nacionalismo musical. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3., 2005. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba. **Anais eletrônicos**. p. 60-70. ISSN 1809-2616.

Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/andr_egg.pdf Acesso em: 15 de ago. 2018.

FERNANDES. Angelo José. **O regente e a construção da sonoridade coral:** uma metodologia de prepare vocal para coros. 2009. 483p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

FERRAZ, Silvio. Análise e Percepção Textural. In: **Cadernos de Estudo**: Análise Musical, n. 3, pp.68-79. S.Paulo: Atravéz, 1990.

FIGUEIREDO, Sergio Luiz Ferreira de. **O ensaio coral como momento de aprendizagem:** a prática coral numa perspectiva de educação musical. 1990. 144p. (incluindo anexos). Dissertação (Mestrado em Música) — Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

GABORIM-MOREIRA, Ana Lúcia Iara. **Regência coral infantojuvenil no contexto da extensão universitária:** a experiência do PCIU. 2015. 574p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GARRETSON, Robert L. Choral Music: history, style and performance practice. New Jersey: Prentice Hall, 1993.

 Conducting C	Choral Music.	New Jersey	: Prentice Hall,	1998.

GOMES, Wellington. **Grupo de Compositores da Bahia:** Estratégias Orquestrais. Salvador: UFBA, 2003.

GUERRA, Guido. A **Noite dos Coronéis** (entrevistas). Salvador: Academia de Letras da Bahia; Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2005, Vol. I (2 volumes).

HAUCK-SILVA, Caiti. **Preparação vocal em coros comunitários:** estratégias pedagógicas para a construção vocal no Comunicantus: Laboratório Coral. 2012. 193p. (incluindo anexos). Dissertação (Mestrado em Artes) — Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

HERR, Marta. **As normas de boa pronúncia do português no canto e no teatro:** comparando os documentos de 1938 e de 1958. ARTEunesp v. 16. 2003-04. UNESP: São Paulo, p. 56-67.

HEYMANN. Luciana Quillet. Indivíduo, Memória e Resíduo histórico: Uma Reflexão sobre Arquivos Pessoais e o caso Filinto Müller. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 41-66, 1997.

KATER. Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter:** movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávia; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Marta; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. PB Cantado – normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. **Opus – Revista da Associação Nacional de pesquisa e Pós-Graduação em Música**. V.13, n. 2. Dezembro de 2007. ISSN 0103-7412. p. 16-38.

Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/viewIssue/13.2/13
Acesso em: 20 junho 2018.

KOELLREUTTER. Hans-Joachim. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea.** 2ª ed. ZAGONEL, Bernadete; CHIAMULERA, Salete M. La, org. Porto Alegre: Movimento, 2016.

LIMA, Paulo Costa. **Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia**, Salvador : FAZCULTURA/COPENE, 1999.

MABRY, Sharon. **Exploring Twentieth-Century Vocal Music**: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire. New York: Oxford University Press, 2002.

MINISTÉRIO DAS REL. EXTERIORES. **Lindembergue Cardoso:** Catálogo de Obras., Bahia, 1976.

MENDES, Gilberto. **Uma odisseia musical:** dos mares do sul à elegância pop / art déco. 2.ed. São Paulo: Edusp/Realejo livros, 2016.

MONTEIRO, Pedro Miguel Pereira. **Ordem, caos e percepção:** modelo teórico e analítico para *Lux Aeterna* de György Ligeti. 2012. 315p. (incluindo anexos). Tese (Doutorado em Ciência e Tecnologia das Artes) – Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2012.

MOTTA, Luiz Fernando. Eládio Pérez-González é homenageado por seus 90 anos de uma vida dedicada à música. **Portal UAI E+.** 2016.

Disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2016/02/21/noticias-musica,177299/eladio-perez-gonzalez-e-homenageado-por-seus-90-anos-de-uma-vida-dedic.shtml Acesso em: 28 de maio 2018.

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

NASCENTES, Antenor. O linguajar carioca. Rio de Janeiro: Simões, 1953.

NEVES, José Maria. Música contemporânea brasileira. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NOGUEIRA, Ilza. Grupo de Compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais. In: **Brasiliana, Revista da ABM** Nº 1, ano 1, Jan. 1999, Rio de Janeiro: ABM, p. 28-35. Disponível em: http://www.latinoamerica-musica.net/compositores/bahiacomp/nogueira-po.html
Acesso em: 03 de abril de 2017.

OLIVEIRA, Alda. Entroncamentos Sonors (ENTRO-SON): um projeto de inovação músico-educacional. In: WIDMER, Ernst. **ENTROncamentos SONoros:** Ensaio a uma didática da música contemporânea. Série "Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA", vol. I, p. 24-35, 2004, Salvador: PPGMUS / UFBA.

Disponível em:

http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?idioma=pt&secao=44&extra=2 Acesso em: 20 abril 2016.

OLIVEIRA, Ísis Biazioli de. **Processos composicionais no** *Kyrie* **do** *Réquiem* **de György Ligeti**. 2014. 120p. Dissertação (Mestrado em Artes) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Jamary; CERQUEIRA, Fernando; HERRERA, Rufo; BIRIOTTI, León; VAZ, Guilherme. **A "Declaração de princípios dos Compositores da Bahia" em depoimentos.** Série "Marcos Teóricos da Composição Contemporânea da UFBA", vol. 3, 2007. Disponível em:

http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?idioma=pt&secao=44&extra=2 Acesso em: 15 de ago. 2018.

OLIVEIRA, Carolina Andrade; IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. **Luiz Gonzaga em arranjos corais.** XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Vitória, 2015.

OLIVEIRA, Paula. **Grupo de Compositores da Bahia** (1966-1974): Desenvolvimento e identidade. Dissertação (Mestrado em Estudos Multidisciplinares em Cultura). Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

PÉREZ, Roberto Alejandro. **Lindembergue Cardoso:** técnicas e atitudes composicionais – o estudante e o compositor. 2009. 490 p. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – Departamento de Música, Universidade de Évora, 2009.

PIGNATARI,	Décio.	Informação.	Linguagem.	Comunicação.	2 ^a ed	. São	Paulo:	Cultrix,
1980.								
	·	O que é comu	ınicação poét	ica. 9ª ed. São P	aulo:	Ateliê	Editoria	al. 2006.

PEREIRA, André Protasio. **Arranjo vocal de música popular brasileira para coro** *a cappella***: estudos de caso e proposta metodológica. 2006. 167p. Dissertação (Mestrado) — Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.**

RAMOS, Marco Antônio da Silva. **O ensino da regência coral**. São Paulo: USP, 2003. Tese (Livre Docência) Escola de Comunicações e Artes da USP, 2003.

RAMOS, Ricely de Araújo. **Música Viva e nova fase da modernidade musical brasileira**. 2011. 195p. Dissertação (Mestrado em História) — Departamento de História, Universidade Federal de São João del-Rei, 2011.

READ, Gardner. **Music Notation:** A Manual of Modern Practice. 2nd edition. New York: Taplinger Publishing Company, 1979.

ROSS, Alex. **O resto é ruído.** Tradução: Claudio Carina; Ivan Weisz Kuck. Revisão técnica: Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTOS, Jorge Luiz de Lima. **A Textura Musical na Obra de Pierre Boulez.** 2014, 177 p. Dissertação (Mestrado em Música) — Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

	; FERRAZ,	Silvio.	Três	experiência	as da	Forma	Momento:	um
modelo formal do agora. In:	Encontro Int	ernacio	nal de	Teoria e A	nálise	Musica	1, 4., 2017,	São

Paulo. **Anais do 4ºEncontro Internacional de Teoria e Análise Musical**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2017. p. 347-360. ISSN 2237-0757.

SCHUMAHER, Maria Aparecida; BRAZIL, Erico Teixeira. **Dicionário mulheres do Brasil:** De 1500 até a atualidade. Biográfico e ilustrado. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 291.

SECRETARIA DA EDUCAÇÃO DO ESTADO DA BAHIA. **Pesquisa Escolar Lindembergue Cardoso**. Salvador: Boanova, 1998.

SHAFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada; Magda R. Gomes das Silva; Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SILVA, Alexandre Reche. **Lindembergue Cardoso:** identificando e ressignificando procedimentos composicionais a partir de seis obras da década de 80. 2002. 205 p. (inclusive anexos). Dissertação (Mestrado em Música) — Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

SOUZA, Rodolfo Nogueira Coelho de. O Madrigal Ars Viva como laboratório de compositores. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte, org. **Madrigal Ars Viva 50 anos:** ensaios e memórias. São Paulo: Letra e Voz, p. 23-28. 2011.

STONE, Kurt. **Music Notation in the twentieth century**: a pratical guidebook. NewYork: Norton, 1980.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento, respiração e canto:** a performance do corpo na criação musical. 2009, 189 p. (incluindo anexos). Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

STRIMPLE, Nick. Choral Music in the Twentieth Century. Amadeus Press, LLC, 2005.

______. Choral music in the twentieth and eraly twenty-first centuries. In: **The Cambridge Companion to Choral Music.** Editado por: André Quadros. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

STUANI, Ricardo de Alcântara. **A escrita para percussão dos compositores do grupo Música Nova:** a busca pelo *novo* analisada a partir da notação. 2015. 192p. (inclusive anexos). Dissertação (Mestrado em Música) — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

TACUCHIAN, Ricardo. **Widmer em foco por dois de seus ex-alunos.** Debates, n°5 – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio. Rio de Janeiro, CLA/Unirio, 2001, p. 107-111.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Escola de Comunicações e Artes. Catálogo de partituras existentes na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: ECA-USP, 1976.

WIDMER, Ernst. ENTROncamentos SONoros: Ensaio a uma didática da música contemporânea. Salvador: PPGMUS / UFBA, 1972. Série "Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA", vol. I, 22p. 2004, Salvador: PPGMUS / UFBA. Disponível em: http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?idioma=pt&secao=44&extra=2 Acesso em: 20 abril 2016. ____. Perspectivas Didáticas da Atual Grafia Musical na Composição e na Prática Interpretativa: Grafia e Prática Sonora. Symposium Internazionale sulla Problematica dell'attuale Grafia Musicale. Roma: Savio, 1972. p. 139-141. _. Bordão e Bordadura. Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, Salvador, n. 4, p. 9-46, jan./mar. 1982 (concurso ao cargo de Professor Assistente da EMAC/UFBA, realizado em 1970). ZAMPRONHA, Edson S. Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000. **Documento Sonoro** CARDOSO, Lindembergue. Lindembergue Cardoso – Música Contemporânea Brasileira. Piero Bastianelli. Salvador: Microservice. 1CD. **Partituras** CARDOSO, Lindembergue. A lenda do bicho Turuna Op. 34. 1974. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (1p. com resumo da obra, 3p. de libreto e 16 p. de partitura,). Capa desenhada por André Bessa. Vozes solistas, coro (SATB) e instrumentos. ___. A voz colérica do megafone. 1977. Cópia xerográfica incompleta do manuscrito autógrafo (1p.). Duas sopranos solistas, coro (SATB), flauta, trompete, trombone e percussão. ____. A voz colérica do megafone. Salvador, 1977. Cópia de manuscrito autógrafo (3 p.). Coro SATB, soprano solo, flautas, trompete, trombone, perc. e folha papel. _____. Aleluia Op. 16. 1970. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (12p.). Coro (SATB) com divisi e bombo. ____. Asa Branca. 1971. Arranjo da canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (5 p.). Coro (SATB). . Caleidoscópio. Salvador, 1975. Cópia de manuscrito autógrafo (8 p.). Coro SATB. . Cançãoção. Salvador, 1978. Cópia de manuscrito autógrafo (1p.).

Coro SATB, soprano solo, narrador, cordas, sopros e percussão.

Cantata para as cores Op. 99. 1985. Cópia xerográfica de
manuscrito autógrafo preto e branco. (11p.). Coro infanto-juvenil e solistas (do coro), flauta <i>piccolo</i> , sopros, cordas, percussão, piano e coreografia opcional.
Captações Op. 9. 1969. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (32p.). Quarteto vocal (SATB) e instrumentos.
Carinhinho a Diamantina Op. 72. 1981. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (8p.). Barítono solo, vozes (femininas e masculinas), sopros, percussão e cordas.
p.). Coro (SATB).
Dona Nobis Pacem Op. 28. 1973. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (5p.). Coro (SSMsTTB).
Espectros . 1970. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (24p.). Coro (SATB) e orquestra.
Fonte Luminosa Op. 47. Brasília, 1977. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (3p.). Contralto solo e quarteto vocal (SATB).
. Forrobodó da Saparia Op. 84. 1984. Rio de Janeiro: FUNARTE. Coleção de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira (11p). Coro SATB.
Frevo. Salvador, 1980 (2.ª versão). Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (2p.).
História do-Arco-da-Velha Op. 101. 1986. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (10p.). Coro infantil, narrador (criança), piano e luz (opcional).
. Kyrie-Christe Op. 22 . 1971. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (20 p.). Soprano solo, coro (SATB) com divisis, cordas e trombone tenor.
Memórias I Op. 48. Bahia, 1977. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (13p.). Coro (SATB) e instrumentos.
Minimalisticamixolídicosaxvox Op. 109. 1988. Salvador: Gráfica Universitária da UFBA, 1991. Saxofone tenor e coro (SATB).
. Missa Brevis. 1971-1974. Universidade Federal da Bahia: Centro Editoral e Didático - Piero Bastianelli, 1991. (9 p.). Coro (SATB) e órgão.
Missa do Descobrimento Op. 68. 1981. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (4p.). Coro misto a duas vozes ou coro infanto-juvenil, coro infantil, chocalhos (feitos com latas de refrigerantes) e trombetas (confeccionadas com tubo de PVC).
O navio pirata Op. 62. 1979. Rio de Janeiro: FUNARTE, Coleção Música Brasileira para Coro Infantil, 1981. (6p.). Coro infantil a três vozes.

Ode ao Dous de Julho Op. 102. 1986. Cópia de manuscrito
autógrafo (7p.). Narrador, coro (SATB), madeiras, metais, percussão e cordas.
Oratório Cênico Op. 24. Salvador, 1972. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (26p.) Vozes solistas (soprano, tenor e barítono), coro (SATB), orquestra e banda.
Os atabaques da pombagira Op. 35 . 1974. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (5p.). Coro (SATB) com <i>divisi</i> .
Procissão das Carpideiras . Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (27 p.) – 1ª versão. Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1975. (20 p.) – 2ª versão. Coro feminino, contralto solo e orquestra.
Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32. 1974. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (14 p.). Dois coros (SATB), orquestra (cordas, 4 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 3 trompas, 3 trompetes, 2 trombones, tuba, piano e percussão) e 17 apitos.
Romaria a São Gonçalo da Canabrava. Salvador, 1982. Vozes solistas, coro (SATB), madeiras, metais, percussão, órgão, acordeão e cordas.
Santo Op. 23: Peça simples para coro. 1972. Cópia xerográfica manuscrita. (3p.). Coro (SATB).
Saudade (Título atribuído por Lucy Cardoso). Salvador, 1977. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (17p.)67 vozes e instrumentos.
KAGEL, Maurício. Anagrama. 1957/1958. Viena: Universal Edition. (50p.). Coro (SATB), coro falado e grupo de câmara. Disponível em: https://www.universaledition.com/themes/Frontend/UniversalEdition/frontend/_public/src/js/pdfjs/web/viewer.html?file=/resources/ansichtspartituren/ue13106.pdf Acesso em: 16 de maio de 2018.

PENDERECKI, Krzysztof. **Passio et Mors Domini Nostri Iesu Christi Secundum Lucam.** 1962-1965. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne AS. 2000. (126p.) Vozes solistas, narrador, coro de meninos, coro misto e orquestra sinfônica.

ANEXOS

Apresentamos como anexos todas as partituras do *corpus* de nossa pesquisa, organizadas cronologicamente, conforme o Índice comentado (capítulo IV). As mesmas estão disponibilizadas no CD que acompanha o trabalho impresso, bem como no link:

https://drive.google.com/open?id=13D3-5fWe9GTyVkuWTyK3S4LN4U-kZumW