Processos composicionais na obra *Forrobodó da Saparia* de Lindembergue Cardoso: uma breve análise das escolhas fonéticas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

Nathália Hein Nascimento Martins
Escola de Música da Universidade Federal da Bahia – nathalianmartins@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe investigar os processos composicionais ligados à música vocal do compositor baiano Lindembergue Cardoso, membro fundador e um dos principais expoentes do *Grupo de Compositores da Bahia.* Na obra elencada, serão observadas as principais implicações relacionadas às escolhas fonéticas e a relação entre elas e a identidade composicional de Cardoso, descrita por Ilza Nogueira (2012). Este trabalho pretende atestar a consciência do compositor de que as escolhas fonéticas influem diretamente no produto sonoro da obra, repercutindo, portanto, em seu resultado final.

Palavras-chave: Fonema. Lindembergue Cardoso. Música coral.

Compositional Processes in Lindembergue Cardoso's Work *Forrobodó da Saparia*: a Brief Analysis of Phonetic Choices.

Abstract: The present paper proposes to investigate the compositional processes related to the vocal music of the Brazilian composer Lindembergue Cardoso, a founding member and one of the main exponents of the *Grupo de Compositores da Bahia*. In the work listed, the main implications related to phonetic choices and their relationship with Cardoso's compositional identity, described by Ilza Nogueira (2012), will be observed. This paper intends to expose the composer's awareness that the phonetic choices directly influence the sonorous product of the work, thus having repercussions on its final result.

Keywords: Phoneme. Lindembergue Cardoso. Choral Music.

1. Lindembergue Cardoso e a música coral

Lindembergue Cardoso nasceu em 30 de Junho de 1939, em Livramento do Brumado (atual Livramento de Nossa Senhora), na Chapada Diamantina, interior da Bahia. Sua vivência musical se deu desde cedo em sua cidade natal, através da filarmônica local. Mudando-se em 1957 para Salvador - BA, trabalhou como saxofonista nos bailes da capital enquanto se aprofundava nos estudos musicais nos antigos Seminários de Música - atual Escola de Música da UFBA. Sua experiência como músico popular trouxe à sua formação erudita uma personalidade fiel às suas origens e contribuiu para o estabelecimento de uma forte identidade composicional na Escola de Música.

No fim da década de 60 mergulhou em atividades de música de concerto, focando exclusivamente na Orquestra Sinfônica e no Coro Madrigal da UFBA, deixando de lado o papel de músico da noite.

Embora tenha voltado suas atenções para a música de Concerto, Cardoso nunca abandonou suas influencias populares, sobretudo as ligadas à sua infância no interior. Em entrevista ao escritor baiano Guido Guerra – narrada por Lima, Lindembergue revela como se deu o seu processo de inserção na Música de Concerto e de seu cuidado em não abandonar suas raízes

musicais:

> [...] e aí eu comecei a descobrir coisas [...] A beleza da música de Bach, de Beethoven. Ou seja, descobri que a música erudita não era chata. Pelo contrário. Mas não deixei o popular. Senti que podia fazer as duas coisas, talvez encontrar um denominador comum [...] (LIMA, 2012, p. 80).

Sua trajetória como regente ganhou bastante notoriedade, e sua produção como compositor foi bastante expressiva, em quantidade e especialmente em qualidade - fato comprovadamente reconhecido ao longo de sua carreira através de prêmios, homenagens e menções honrosas. Segundo Ilza Nogueira, sua obra se destaca por:

> Intimidade com a música folclórica e popular brasileira; religiosidade; criatividade tímbrica; estética eclética, resultante da interação entre tradição e inovação; atitude heterodoxa no uso de sistemas musicais tradicionais; valorização da expressão cênica na concepção musical; abertura à interação criativa do(s) intérprete(s) e direcionamento aos conjuntos de estudantes e amadores (2012, p. 11).

Dentre as suas muitas composições, o trabalho voltado à música vocal ganha destaque, sobretudo as compostas para coro - reflexo inevitável de suas atividades nessa formação. A partir desses trabalhos, ganhou destaque no cenário coral do Brasil, sendo premiado em seus dias e executado até a atualidade. Sua primeira composição coral foi *Reisado do Piáu* (1965), composta em ocasião da turnê do Madrigal nos Estados Unidos. Sobre a composição dessa obra, Fernando Cerqueira – contemporâneo de Lindembergue e também integrante do *Grupo de Compositores da Bahia* – descreve como se deu o processo:

> 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 Piau (dele) e Quando o Vento Dava (minha). Foram nossas primeiras peças na Escola (CERQUEIRA, 2009, apud NOGUEIRA, 2014, p. 3).

A produção de música coral foi bastante marcante na obra composicional de Lindembergue Cardoso. Entre composições e arranjos – para coro feminino, infantil ou misto, tem-se um total de 38 peças *a cappella*. Sobre sua primeira experiência com coral, Lindembergue escreveu em seu livro *Causos de Músico:*

> Quando começou o ensaio, fiquei muito emocionado comentando para mim mesmo: 'Como é que pode! Esta música já existe há tanto tempo, e eu não a conhecia. Que maravilha!' […] E por muitos anos, permanece[ram] em meus ouvidos trechos dessa magnífica obra. (1994, p. 48, apud LIMA, 2012, p. 80)

A obra Coral de Lindembergue se destaca não só pela quantidade, mas também pela qualidade. São obras que refletem a personalidade do compositor, bem como o compromisso com

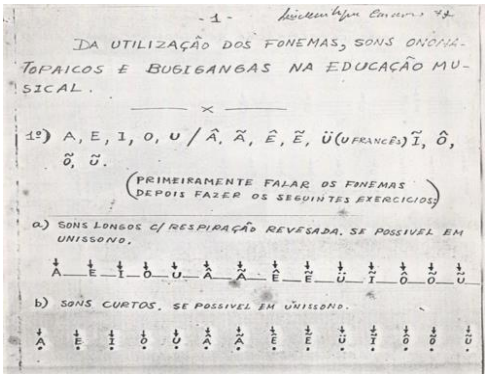
suas origens e sua experiência no trabalho como regente de coros. As peças refletem, além dos aspectos enunciados, uma preocupação técnica com a execução e expressão do caráter de cada obra.

O estudo do texto na música coral e seus aspectos têm sido largamente explorados no ambiente acadêmico, sobretudo pelas áreas ligadas à performance. Características interpretativas e que estão ligadas ao registro notacional da peça são bastante investigadas, mas pouco se fala sobre a intenção do compositor na escolha dos fonemas e palavras e do quanto isso está diretamente ligado ao processo composicional.

O presente artigo pretende analisar, na obra de Lindembergue Cardoso, processos de manipulações textuais na música coral - ligados à escolha de fonemas - que se conectam aos aspectos composicionais identificados por Nogueira (2012) como formadores da identidade de sua obra. Para tal, serão utilizados exemplos da obra *Forrobodó da Saparia* para coro misto *a cappella*, que apresenta fonemas não-textuais, de acordo com as sugestões presentes no *Método Para Iniciação Musical*, desenvolvido pelo compositor.

2. O Método de Ensino e o Processo Composicional:

Em sua vivência como regente, Cardoso teve a oportunidade de trabalhar com diversos tipos de coros, com variados níveis de conhecimentos técnicos, quer seja no entendimento da notação musical ou no desenvolvimento da técnica vocal. Para os iniciantes, ele desenvolveu um método de ensino da música que se conecta com fonemas e gestos corporais. Em seu *Método*, é possível observar a escolha de fonemas como recurso de trabalho para desenvolvimento musical. Na sugestão de trabalho, o compositor pede aos alunos, como primeiro exercício, que os pronunciem, acrescentando em seguida o ritmo:


- 1 -

DA UTILIZAÇÃO DOS FONEMAS, SONS ONOMATOPAICOS E BUGIGANGAS NA EDUCAÇÃO MUSICAL.

1º) A, E, I, O, U / Â, Ã, Ê, Ẽ, Ü (U FRANCÊS) Ĩ, Ô, Õ, Ũ.

(PRIMEIRAMENTE FALAR OS FONEMAS DEPOIS FAZER OS SEGUINTES EXERCICIOS)

a.) SONS LONGOS C/ RESPIRAÇÃO REVESADA. SE POSSIVEL EM UNISSONO.

A E I O U Â Ã Ê Ẽ Ü Ĩ Ô Õ Ũ

b) SONS CURTOS. SE POSSIVEL EM UNISSONO.

A E I O U Â Ã Ê Ẽ Ü Ĩ Ô Õ Ũ

Figura 1: Método de iniciação musical – p.1

A partir da Fig. 1, é possível constatar uma preocupação com o resultado sonoro do fonema juntamente com o ensino de fundamentos musicais, buscando apresentar ao aluno as variedades tímbricas geradas pelas mudanças vocálicas. Esse método, portanto, revela que a

consciência composicional de Lindembergue esteve atenta ao fato de que as possibilidades sonoras na música vocal estão diretamente ligadas à geração do segmento sonoro.

3. *Forrobodó da saparia* e seus processos de escolhas fonéticas

O resultado dessa atenção é perfeitamente visível em sua obra. Em *Forrobodó da Saparia* (1982) – Obra do Folclore Brasileiro arranjada por Cardoso, arranjo este finalista do *Concurso Nacional de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira* - o compositor se utiliza da sonoridade dos fonemas para criação de sua cena musical.

Na edição especial desta obra realizada pela Funarte há, juntamente com o texto original e sua tradução para o inglês, um guia fonético de como se deve pronunciar cada palavra, acompanhado de uma nota do editor ressaltando o valor de se cantar o texto original com a sonoridade fonética da Língua Portuguesa, a fim de valorizar as *nuances* pretendidas pelo compositor no tratamento textual:

> While the Portuguese text in this song may present some challenges, performing this piece can be especially rewarding. Cardoso arranged the song in a very descriptive manner with onomatopoeic features that even non-Portuguese audiences will appreciate. This humor-filled, entertaining arrangement is certainly a crowd pleaser (DEKANEY, 2010, iv).[1]

Na Fig. 2 a seguir, é possível identificar um dos aspectos descritos por Nogueira como "*atitude heterodoxa no uso de sistemas musicais tradicionais"* (grifo nosso). Apesar de utilizar claves e alturas definidas, Cardoso também faz uso de figuras inovadoras para comunicar a ideia gestual do movimento que deseja:

Figura 2: Forrobodó da Saparia – p. 1.

Mais à frente, o compositor se aproveita da semântica fonológica da palavra *Lagoa* no texto, explorando a sonoridade natural da palavra, reproduzindo na música a ideia de movimento das águas de uma lagoa, apesar da estaticidade do contorno:

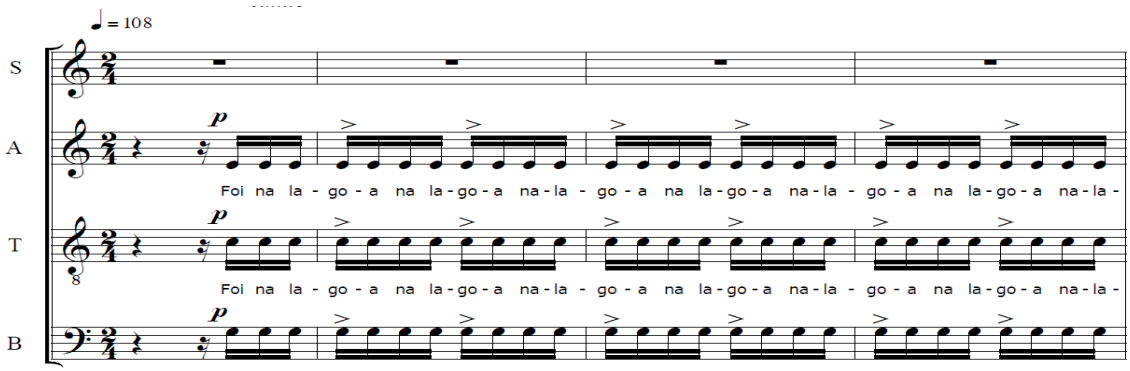


Figura 3: Forrobodó da saparia – p. 1.

Na Fig. 3, é possível perceber a intenção composicional de Lindembergue, voltada unicamente para a sonoridade da palavra. O próprio acento colocado na primeira semicolcheia do tempo, onde se encontra também a sílaba tônica, mostra a disposição de reforçá-la na execução da peça. O mesmo efeito foi igualmente utilizado anteriormente em outro arranjo de obra Folclórica, o *Reisado do Bicho Turuna* (1966), para coro misto e atabaques, exatamente com a mesma palavra.

Ao longo da peça, mais adiante, a partir do compasso 24, Cardoso faz uso de fonemas para reproduzir sonoridades semelhantes a instrumentos, mostrando outros aspectos muito bem observados por Nogueira: a *"criatividade tímbrica"* e a *"valorização da expressão cênica na concepção musical"* (grifo nosso). É possível perceber então a intenção de reproduzir o que seria um *acordeon*, instrumento importante no *forrobodó* descrito na música.

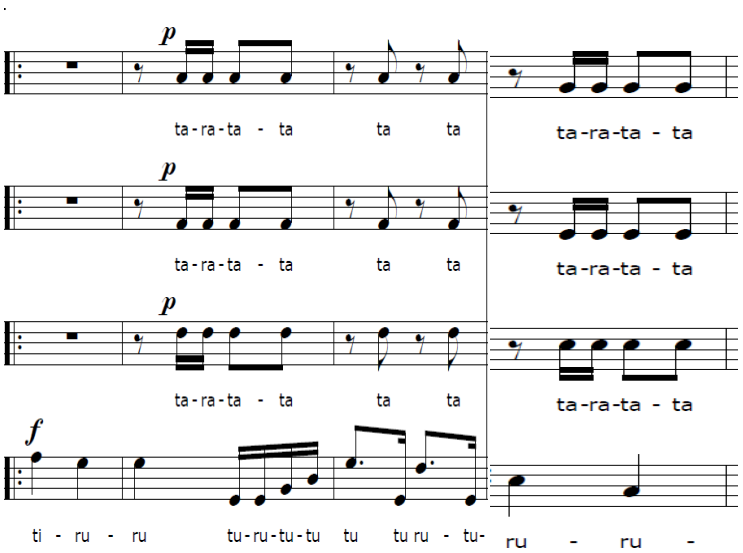


Figura 4: Forrobodó da Saparia – p. 2. Compasso 24.

Na Fig. 4, é possível observar o contraste entre as vogais presentes no baixo e nas demais vozes. Enquanto ele executa a função dos baixos do *acordeon* (mão esquerda), as outras vozes simulam os acordes usualmente executados pela mão direita, no teclado do instrumento. Para

gerar esse efeito, Lindembergue se utiliza da vogal fechada, frontal, nasal, não arredondada "*i*" no tempo forte, seguida da vogal fechada, posterior, oral, arredondada "*u*". Nas demais vozes, a vogal aberta, central, oral, não arredondada *"a"* se apresenta em contraposição. No que diz respeito à articulação musical, as consoantes também representam um papel relevante. A letra *t*, seguida da vogal *i*, apresenta-se como consoante africada alveopalatal. Esse som se reveza com o som da letra *r* – consoante alveolar. Esta variação no uso das consoantes reforça naturalmente a acentuação rítmica do trecho, dispensando com isso sinais de articulação comuns à Notação Musical.

Em seguida, é admissível supor, baseado na disposição rítmica e organização de alturas em terças, a representação de um duo de pífaros nas vozes masculinas. É válido destacar a mudança na ordem de utilização dos fonemas /t/ e /r/ e o resultado sonoro distinto causado. No fim deste mesmo fragmento há o diálogo com o que aparenta ser um *tutti* instrumental, representado desta vez pela sílaba *"pã"*. Nesse ponto, a consoante bilabial *"p"* aliada à vogal nasal *"ã"* parecem fundir a percussividade de uma com a ressonância da outra sem, no entanto, comprometer o equilíbrio na dinâmica do trecho.

É importante salientar também o aspecto estrutural da representação desses instrumentos. O diálogo instrumental, onde há sessões solos seguidas de pergunta e resposta, é característica marcante das execuções dessas canções populares em seus ambientes de origem, bem como os próprios instrumentos escolhidos, juntamente com os ritmos selecionados.

Seguindo adiante no próximo trecho, o compositor explora o contraste entre a vogal oral e aberta [a] com a fechada e nasal [ũ].

Com coerência, Cardoso volta a fazer uso da sílaba inicial, para assim conectar o texto da canção com a intenção composicional do arranjo. Para finalizar, Cardoso faz uso da mesma "notação heterodoxa" do início para representar a cena da lagoa, mas desta vez sem alturas nem fonemas definidos. Essa flexibilidade acertadamente apresentada por Nogueira como "abertura à interação criativa dos intérpretes", ajuda a reforçar mais uma vez a identidade composicional e o equilíbrio entre o domínio técnico e a expressividade e acessibilidade por parte do público da obra.

4. Conclusão

A partir da breve análise do processo de escolha dos fonemas, é possível concluir que existiu, por parte de Lindembergue Cardoso, um cuidado excepcional com o resultado sonoro de suas obras vocais, além de um domínio técnico da escrita e conhecimento idiossincrático da formação. A peça escolhida para esta observação mostrou-se bastante digna do tempo empregado, ao mostrar, em processos aparentemente simples, uma sofisticação na manipulação de materiais, bem como um profundo respeito ao contexto cultural que ela representa.

É importante defender também a importância das escolhas silábicas como recurso pilar

da criação de obras vocais, entender suas estruturas fonéticas e implicações em cada dialeto, além de entender a sua aplicabilidade junto à técnica vocal.

Referências:

CERQUEIRA, Fernando. Depoimento escrito concedido a NOGUEIRA, Ilza Maria Costa, 2009.

DEKANEY, Elisa. Guia Fonético. In: LINDEMBERGUE, Cardoso. *Forrobodó da Saparia*. FUNARTE, 2010.

LIMA, Paulo Costa. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino.* Salvador: EDUFBA, 2012.

CARDOSO, Lindembergue. *Educação Musical – Método*. 1971. Série "Marcos Teóricos da Composição Contemporânea da UFBA", vol 2, 2006.

CARDOSO, Lindembergue. *Causos de Músico*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1994.

CARDOSO, Lindembergue. *Forrobodó da Saparia*. FUNARTE, 2010. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/projetocoral/wp-content/uploads/2011/05/forrobodo.pdf>. Acesso em: 04 Abr. 2019.

NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. A Universidade Federal da Bahia e a composição musical no século XX: marcos históricos. *Atas do I Colóquio/Encontro Nordestino de Musicologia Histórica Brasileira (I CENoMHBra)*, 2014.

NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. Lindembergue Cardoso: aspectos de uma obra plural. *Per Musi*, v. 25, n. 1, p. 7–26, 2012.

---

[1] "Embora o texto em português nessa canção possa apresentar alguns desafios, a execução dessa peça pode ser especialmente gratificante. Cardoso fez um arranjo da canção de maneira bastante descritiva com peculiaridades onomatopeicas de forma que até públicos não falantes do português irão apreciar. Esse arranjo bem-humorado e divertido é certamente popular"(tradução nossa).