



Sonoridades vocais na obra coral de Lindembergue Cardoso (1939-1989) com notação não tradicional

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST 3 – Pesquisa sobre o ensino e a prática de canto no Brasil (on-line)

Denise Castilho de Oliveira Cocareli
Universidade de São Paulo
denise.musica@gmail.com

Susana Cecilia Igayara-Souza
Universidade de São Paulo
susanaiga@usp.br

Resumo. Este trabalho apresenta resultados parciais de pesquisa de mestrado concluída. Com base na classificação proposta por Sharon Mabry (2002) acerca do uso de linhas vocais não tradicionais no repertório vocal do século XX, identificamos quais os recursos de sonoridade mais explorados na obra coral do compositor Lindembergue Cardoso (1939-1989), que faz uso de notação não tradicional. Mabry divide essas linhas vocais em três categorias: 1) movimento interválico complexo; 2) declamação experimental; e 3) efeitos vocais. Das 30 obras pesquisadas, observamos que o compositor faz uso de diferentes recursos em uma mesma obra, com maior incidência de declamação experimental e de efeitos vocais. O uso de movimentos intervalares complexos se mostrou menor, porém não menos expressivo, abrangendo mais de 40% da amostragem de nossa pesquisa. Apresentamos diferentes obras do compositor em que esses recursos são encontrados e destacamos que a liberdade estética expressa na exploração de diferentes sonoridades também é parte da composição de obras a partir de novos parâmetros musicais, nos quais a construção de texturas e timbres tornam-se fatores estruturantes, não mais secundários.

Palavras-chave. Lindembergue Cardoso; Repertório coral brasileiro; Sonoridades vocais; Notação musical não tradicional; Música do século XX.

Vocal sonorities in the choral work of Lindembergue Cardoso (1939-1989) with non-traditional notation

Abstract. This paper presents the partial results of my master's research. Based on the classification proposed by Sharon Mabry (2002) about the use of non-traditional vocal lines in the 20th century vocal repertoire, we identified which sonority resources are most explored in the choral work of composer Lindembergue Cardoso (1939-1989), who makes use of non-traditional notation. Mabry divides these vocal lines into three categories: 1) complex intervallic movement; 2) experimental declamation; and 3) vocal effects. Of the 30 works researched, we observed that the composer makes use of different resources in the same work, with a higher incidence of experimental declamation and vocal effects. The use of complex interval movements proved to be smaller, but no less expressive, covering more than 40% of our research sample. We present different works by the composer in which these resources are found and point out that the aesthetic freedom expressed in the exploration of different sonorities is also part



of the construction of works based on new musical parameters, in which the construction of textures and timbres become structuring factors, no longer secondary.

Keywords. Lindembergue Cardoso; Brazilian choral repertoire; Vocal sonorities; Non-traditional notation; Twentieth-Century Music.

Introdução

Este trabalho apresenta resultados parciais de pesquisa de mestrado concluída, com bolsa CAPES, desenvolvida no programa de Mestrado em Música pela Universidade São Paulo, orientada por Susana Cecilia Igayara-Souza. A pesquisa integrou o Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto (GEPEMAC), com sede na Universidade de São Paulo, certificado pelo CNPq.

Lindembergue Cardoso (Livramento de Nossa Senhora, 1939 – Salvador, 1989), foi um compositor de destaque na música brasileira do século XX. Participou como membro-fundador do Grupo de Compositores da Bahia, compondo cerca de 150 obras, muitas delas intimamente vinculadas às questões discutidas pelo movimento baiano. Além da atuação como compositor, professor e instrumentista, foi regente de diferentes formações corais, incluindo coros infantis, adultos amadores e profissionais, que lhe renderam grande parte de sua produção para essa formação, que inclui obras para coro *a cappella*, coro e instrumentos e arranjos.

Nossa pesquisa de mestrado teve como objetivo identificar, investigar e analisar, a partir da notação musical não tradicional, questões interpretativas relacionadas à 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 notação não tradicional e que constituíram o *corpus* do trabalho.

A dissertação resultante da pesquisa (COCARELI, 2018) foi organizada em cinco capítulos. Nos dois capítulos iniciais 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 Lindembergue 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 notação musical não tradicional 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.

Neste trabalho damos ênfase aos resultados apresentados na primeira parte do quinto capítulo de nossa dissertação, intitulado Questões interpretativas na obra coral de Lindembergue Cardoso.

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 Twentieth-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 IPA1 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 *muting*, 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 nossa²)

Fazendo um paralelo entre a categorização de Mabry e a produção coral de Lindembergue Cardoso, elaboramos uma tabela (vide tabela 1) adotando a mesma

¹ IPA (*International Phonetic Alphabet*), em português, Alfabeto Fonético Internacional - pode ser consultado através do link <http://westonruter.github.io/ipa-chart/keyboard/>.

² 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 effects*

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 [...].

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 de nossa dissertação (COCARELI, 2018). 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 as peças *Frevo* e *Minimalisticamixolidicosaxvox*, 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 convencionais³ pelos cantores, bem como a exploração de percussão corporal.

Como mostra o gráfico 1, 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.

Gráfico 1 – Amostragem do uso de linhas vocais não tradicionais no *corpus* da pesquisa.



Fonte: Elaborada pelo autor.

³ Em que estão inseridos uso de apitos, latas de tintas e outras fontes sonoras, como aparelhos de rádio.



Tabela 1 - Uso de linhas vocais não tradicionais no *corpus* da pesquisa.

	Datas	Obras	Movimento interválico complexo	Declamação experimental	Efeitos vocais e outros objetos sonoros
1	1969	Procissão das Carpideiras (I) Op. 8		X	X
2	1969	Captações Op. 9		X	X
3	1970	Aleluia Op. 16	X	X	X
4	1970-74	Missa Brevis		X	X
5	1971	Asa Branca	X		X
6	1971	Espectros	X		X
7	1971	Kyrie-Christe Op. 22	X	X	X
8	1972	Oratório Cênico Op. 24		X	
9	1972	Santo Op. 23	X	X	X
10	1973	Dona Nobis Pacem Op. 28	X	X	X
11	1974	Réquiem em Memória de Milton Gomes op. 32	X	X	X
12	1974	A lenda do bicho turuna		X	
13	1974	Os atabaques da pombagira		X	X
14	1975	Caleidoscópio Op. 40 (I e II)		X	X
15	1977	Fonte Luminosa Op. 47		X	X
16	1977	Memórias I Op. 48	X	X	X
17	1977	Saudade	X	X	X
18	1977	A voz colérica do megafone		X	X
19	1978	Chromaphonetikos Op. 58	X	X	X
20	1978	Cançãoção		X	X
21	1979	O navio pirata Op. 62		X	X
22	1980	Frevo		X	X
23	1981	Missa do Descobrimento Op. 68			X
24	1981	Carinhinho a Diamantina Op. 72	X	X	X
25	1982	Romaria a São Gonçalo da Canabrava Op. 80		X	X
26	1982	Forrobodó da Saparia Op. 84			X
27	1985	Cantata para as cores Op. 99	X	X	X
28	1986	História do-Arco-da-Velha	X	X	X
29	1986	Ode ao Dous de Julho Op. 102		X	X
30	1988	Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109		X	

Fonte: Elaborada pelo autor.

Movimento interválico complexo

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 1 – Exemplo de movimento interválico complexo em *Aleluia Op. 16*.

Fonte: Partitura editada pelo Comunicantus: Laboratório Coral.

Figura 2 – Exemplo de movimento interválico complexo em *Espectros*.

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

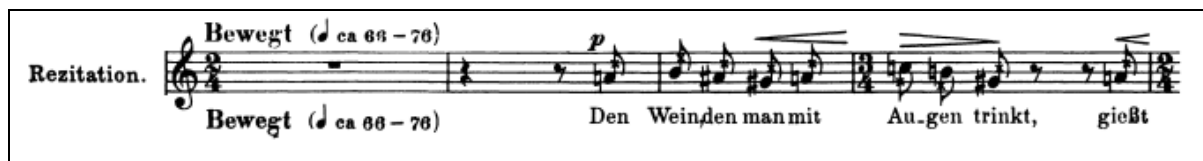
Apenas a *folk*-ópera *A lenda do Bicho Turuna* e as peças *Missa do Descobrimento*, *Forrobodó da Saparia* e *Minimalisticamixolídicosaxvox* fazem uso de um único recurso apresentado. A maioria delas utiliza múltiplos recursos, evidenciando o vínculo da exploração de novas sonoridades com o uso da notação não tradicional.

Declamação experimental

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 *Sprechstimme* é *Pierrot Lunaire* (1912), de Arnold Schoenberg. O pequeno “x” em cima das notas, significa a

que a melodia deve ser recitada, seguindo a condução melódica, mas sem altura definida.

Figura 3 – Exemplo de *Sprechstimme* em *Pierrot Lunaire* (1912), de Schoenberg.



Fonte: Partitura editada pela Universal Edition (Viena, 1914) - domínio público.

Nas obras corais de Lindemberg 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 4: Exemplo de declamação experimental em *Ode ao Dous de Julho Op. 102*.



Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafa do compositor.

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.

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. Para o autor, “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 /ê/, foneticamente grafadas com os respectivos sinais [ɔ] e [ɛ], 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, e não há indicação da variante para os sons vocálicos /e/ e /o/.

Figura 5 - Exemplo de declamação experimental com sons vocálicos em *Memórias I Op. 48*.

The Song of the Lark
Maurice Strakosky

S
1 *pp* *gliss.* *f*
2 *gliss.* *f*
3 *gliss.* *f*

A
1 *p* *gliss.* *e*
2 *gliss.* *e*
3 *gliss.* *e*

T
1 *p* *gliss.* *i*
2 *gliss.* *i*
3 *gliss.* *i*

B
1 *p* *gliss.* *o*
2 *p* *gliss.* *o*
3 *p* *gliss.* *o*

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

Efeitos vocais

Além da declamação experimental, que inclui o uso de diferentes fonemas e sílabas, observamos, na tabela e no gráfico apresentados, 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 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 6 - Exemplo de efeito vocal em *Os atabaques da pombagira*.



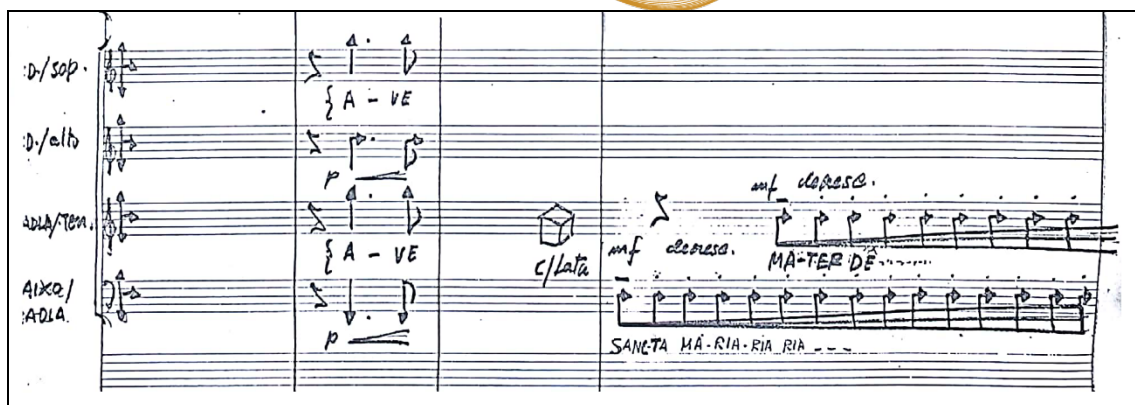
Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

Figura 7 - Exemplo de efeito vocal em *Carinhinho a Diamantina Op. 72*.



Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

Figura 8 - Exemplo de uso de objeto sonoro em *Captações Op. 9*.



Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

Considerações finais

A exploração da criatividade era parte das concepções estéticas e educacionais de Lindemberg Cardoso, bem como dos compositores vinculados ao Grupo de Compositores da Bahia. 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 a notação não tradicional 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 nossa⁴).

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, híbrido⁵. 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.

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

⁴ Material coletado em visita técnica ao Memorial Lindembergue Cardoso, no dia cinco de setembro de 2016. Sem referências, cedido por Lucy Cardoso.

⁵ 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)

africana do *Oratório Cênico Op. 24*, assim como nos corais da obra *Romaria a São Gonçalo da Canabrava*. Nessas obras encontramos indicações para cantar sem vibrato ou como um aboió⁶, 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.

Referências

ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

_____. *Sons novos para a voz*. Brasília: Sistrum, 2007.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Do Som ao Sinal: História da notação musical*. Tradução: Marco Aurélio Koentopp. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

CARDOSO, Lindemberg. *Aleluia Op. 16*. 1970. Comunicantus: Laboratório Coral – CMU-ECA-USP, 2015. (13p.). Coro (SATB) com *divisi* e bombo.

_____. *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.

_____. *Espectros*. 1970. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (24p.). Coro (SATB) e orquestra.

_____. *Memórias I Op. 48*. Bahia, 1977. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (13p.). Coro (SATB) e instrumentos.

_____. *Ode ao Dous de Julho Op. 102*. 1986. Cópia de manuscrito autógrafo (7p.). Narrador, coro (SATB), madeiras, metais, percussão e cordas.

_____. *Os atabaques da pombagira Op. 35*. 1974. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. (5p.). Coro (SATB) com *divisi*.

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

⁶ Canto utilizado pelos vaqueiros ao conduzirem o gado para as pastagens ou curral.



GARRETSON, Robert L. *Choral Music: history, style and performance practice*. New Jersey: Prentice Hall, 1993.

MABRY, Sharon. *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. New York: Oxford University Press, 2002.

OLIVEIRA, Alda. Entroncamentos Sonoros (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: 12 de agosto de 2024.

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.

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: 12 de agosto de 2024.