

## **A obra coral de Lindembergue Cardoso: revisão ao catálogo de obras e estabelecimento do corpus de pesquisa.**

DENISE CASTILHO DE OLIVEIRA COCARELI  
ECA/USP - denise.musica@gmail.com

SUSANA CECILIA IGAYARA-SOUZA  
ECA/USP - susanaiga@usp.br

Este artigo apresenta resultados parciais de pesquisa de mestrado em andamento, cujo objeto de estudo é a produção coral do compositor Lindembergue Cardoso, especificamente em obras que faz uso da notação não tradicional. Nossa pesquisa visa discutir as práticas do repertório coral que utilizam novos tipos de grafias na exploração de sonoridades vocais e texturas corais. No presente texto, propomos revisão ao catálogo de obras corais de Lindembergue Cardoso, estabelecendo assim, o corpus de pesquisa que será analisado em etapa posterior.

Lindembergue Cardoso (Livramento de Nossa Senhora, 1939 – Salvador, 1989), membro-fundador do Grupo de Compositores da Bahia<sup>33</sup>, 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 (2012, 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 capella*, coro e instrumentos ou escrevendo arranjos. Em seu livro autoral, *Causos de Músico*, Lindembergue Cardoso cita o seu primeiro contato com o canto coral e aponta o quão significativo foi aquele momento para ele:

---

<sup>33</sup> Movimento musical que floresceu na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia em meados da década de 1960.

Por exigência da escola, todos os alunos tinham a obrigação de cantar no Coral. Depois que Arlindo Teixeira testou a minha voz, disse: - Você é tenor. Fique ali, naquele grupo – entregando-me uma parte amarelada do “Magnificat” de Bach. Quando começou o ensaio, fiquei muito emocionado comentando para mim mesmo: “Como é que pode! Esta música existe há tanto tempo, e eu não a conhecia. Que maravilha!”. Fiquei tão empolgado que convenci vários membros do conjunto de Fausto a entrar na escola. (CARDOSO, 1994, p. 48)

A produção coral de Lindembergue Cardoso é composta por obras para coro *a capella*, coro e instrumentos, coro e orquestra, ópera, arranjos de canções folclóricas e música popular, composições para espetáculos e arranjos para montagens didáticas.

## Revisão ao catálogo e levantamento de obras

75

Como parte dos procedimentos metodológicos, realizamos pesquisa documental para o levantamento das obras corais junto aos catálogos existentes que se referem ao compositor. Os catálogos consultados foram: o primeiro catálogo publicado de Lindembergue (1976); a Pesquisa Escolar (1998), realizada pela Secretaria da Educação do Estado da Bahia; o catálogo de obras da biblioteca da ECA-USP, de 1975, que já continha obras do compositor; 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 congruências 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 compõe 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 54 partituras por meio de consulta a acervos físicos e digitais, que são apresentados na tabela abaixo, bem como o número de obras corais encontradas em cada um deles. A princípio tínhamos acesso a apenas 19 partituras, que estavam disponíveis no acervo da biblioteca da ECA-USP. Como previsto na pesquisa, 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.

76

Acervos Consultados	Obras Levantadas	Base de dados (consulta física ou digital)
Memorial Lindembergue Cardoso	53	consulta física
Biblioteca ECA-USP	19	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 Nepomuceno (UFRJ)	0	consulta digital

Figura 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 54 partituras localizadas, 53 encontram-se no acervo do compositor. Apenas a obra *Requiem em Memória de Milton Gomes* op. 32 (1974), para dois coros e orquestra, foi localizada somente na biblioteca da ECA-USP. Em sua maioria, as partituras encontradas no Memorial são manuscritos autógrafos e cópias manuscritas. Há obras editadas constantes de diversas bibliotecas, que possivelmente foram enviadas pelo próprio compositor ou editor, como a peça *O Navio Pirata* (1979), para coro infantil a 3 vozes, e *Chromaphonetikos* op. 58 (1978), para coro SATB *a capella*, ambas com edição FUNARTE e presentes em todos os acervos que contém peças de L. Cardoso. De acordo com nossa consulta, há bibliotecas musicais importantes, como as da UFRJ e UNICAMP, em que não há nenhuma obra, nem mesmo as editadas, do compositor em questão.

77

Fundado em 1991, por Lucy Cardoso, viúva de L. Cardoso 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, 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, 1991<sup>34</sup> apud COTTA 2006:19, grifo 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 53 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.

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

---

<sup>34</sup> BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991. 198 p.

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)

## **Estabelecimento do corpus de pesquisa**

79

Após a localização das partituras, analisamos quais obras se adequariam aos propósitos da pesquisa. Como mencionamos, nosso objeto de estudo são as obras do compositor que fazem uso da notação não tradicional, logo, as peças que não contêm este tipo de grafia não se encaixam em nosso trabalho. Dentre as 54 partituras localizadas, identificamos 31 peças que fazem uso de novas grafias e que constituem o corpus da pesquisa.

Em relação às 27 obras não encontradas, por meio do estudo dos catálogos e de pesquisa realizada, constatamos que a maioria delas não se adequam ao nosso objeto de estudo, mas mesmo assim não interrompemos a pesquisa de localização, pois só o contato com as partituras poderia confirmar se não há nenhum uso de recursos de notação não tradicional.

A respeito do uso e criação dessas novas grafias, Stone (1980) observa que a partir da década de 1950, 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, como afirma Caznok (2008, p. 61) “enfativavam aspectos sonoros que ultrapassavam as possibilidades

previstas pelo sistema”. Dessa forma, novas grafias foram sendo criadas, em sua maioria pelos próprios compositores, que buscavam exprimir 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 ampliam as possibilidades da escrita tradicional com a finalidade de grafar as necessidades composicionais para além dos limites tradicionais. É nesse contexto histórico e estilístico que se encontram as obras trabalhadas em nossa pesquisa.

80

O Grupo de Compositores da Bahia, formado na década de 1960, encontra-se no contexto apresentado acima e como um movimento de vanguarda da época, trouxe novos paradigmas de discussão sobre o papel da música, suas relações culturais e educacionais. O grupo tinha como proposta “estimular e difundir a criação musical contemporânea através de intercâmbios, concertos, pesquisas, jornadas, festivais, edições e empréstimos de fitas e materiais.”<sup>35</sup> Dentre as ações do grupo, destacamos aqui a elaboração de tabelas explicativas com novos símbolos notacionais.

---

<sup>35</sup> In: Boletim Informativo do Grupo de Compositores da Bahia, no. 1, 1967, p. 05.







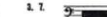

designação e signo		sentido e aplicação	vantagens	desvantagens	sugestões
<p>2. som sustentado</p> <p>2.1. </p> <p>2.2. </p> <p>2.3. </p> <p>2.4. </p> <p>2.5. </p> <p>2.6. </p> <p>2.7. </p> <p>()</p>		<p>Sons longos são muito frequentes na m. contemp. e cabeceira mostra o ataque e o traço indica a duração.</p>	<p>Esta grafia sustentada • corpo • do som. Permite indicar nuances (de vibrato p. ex. 2.3.) e transformações (p. ex. 2.4. glissandi) com muita clareza. Também interrupções (2.2.) e repetição rapidíssima (2.3.)</p>	<p>Ev. coincidência, do traço com linhas da pauta ou baralhamento por acrescimento de falsa linha suplementar. Menos clara em transposições de acordes, na combinação de acordes com melodia (se pauta só para localizar na mesma pauta) e de sucessão rápida de sons ou acordes. A cabeceira inicial pode sugerir ataque em portato ou com accento se não accacciaturo.</p>	<p>Usar traços bem mais fortes que os da pauta, mas não em demasia para não sugerir cluster de 2<sup>o</sup> ou de retrointervalos. Desenhar a cabeceira bem pequena. Usar pauta só para localização inicial (2.5.) indo além de sistemas ou páginas reindica a cabeceira entre parentese.</p>

Figura 2: Exemplo da tabela com símbolos criados pelo GCB.

Ernst Widmer (Aarau, 1927 - Aarau, 1990), idealizador do GCB<sup>36</sup> e professor de Lindemberg Cardoso, em seu artigo, *Perspectivas didáticas da atual grafia musical na composição e na prática interpretativa* (1972), publicado após o *Symposium Internazionale sulla Problematica dell'attuale Grafia Musicale*, ocorrido em Roma/Itália, comenta experiências interpretativas e pedagógicas realizadas com o grupo e apresenta a tabela à qual nos referimos. Widmer (1972, p. 138) 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;
- 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 mantém. Em nossas análises, temos observado nas obras de L. Cardoso que as normas apresentadas acima são seguidas e há forte recorrência

<sup>36</sup> Grupo de Compositores da Bahia.



dos símbolos notacionais encontrados nas tabelas.

Das 31 peças que fazem uso de notação não tradicional, verificamos que em sua maioria, as obras apresentam notação mista, ou seja, o uso concomitante da grafia tradicional com a não tradicional. Apresentamos abaixo dois exemplos de peças que compõem o corpus de nossa pesquisa: *Cançãoção* (1978), para coro SATB, cordas, sopros e percussão, que faz uso exclusivo da notação não tradicional e um trecho de um dos movimentos que compõe a *Missá Brevis, Agnus Dei op. 31* (1974), para coro SATB e órgão, que faz uso de notação mista.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Cançãoção". The score is written on a grid of staves. At the top, it is titled "CANÇÃOÇÃO" with a double line above it. The score includes various non-traditional notations such as dots, lines, and symbols. There are several measures numbered 1 through 13. A large section of the score is filled with a dense pattern of dots and lines, representing a complex rhythmic or melodic structure. Below the main score, there are two smaller diagrams. The first diagram shows a vertical staff with a series of dots and lines, and a horizontal line with arrows pointing to the right. The second diagram shows a vertical staff with a series of dots and lines, and a horizontal line with arrows pointing to the right. The score is written in black ink on a white background.

Figura 3: "Cançãoção" - Uso exclusivo de notação não tradicional.

8

## AGNUS DEI

Lindemberg Cardoso - Op. 31

1ª vez *pp*  
2ª vez *mf*  
3ª vez *ff*

Nota: mudar sempre cada acorde

Soprano  
Contralto  
Tenor  
Baixo  
Órgão

1 15° 2 15° 3 15° 4 15° 5 15° 6 15° 7 15° 8 10°

15° T15° T15° T15° T15° T15° T15° T10°

Figura 4: "Agnus Dei op. 31 da Missa Brevis" - Uso de notação mista.

A pesquisa nos catálogos, a localização das partituras e a definição do corpus da pesquisa eram etapas imprescindíveis da pesquisa, que confirmou a importância dada às questões notacionais discutidas durante o século XX. Apresentamos abaixo as obras que constituem o corpus da pesquisa, organizadas por data de composição.

Datas	Obras	Formação Instrumental
1969	Proissão das Carpideiras (I) Op. 8	Coro feminino, contralto solo e orquestra
1969	Captações Op. 9	Conjunto (SATB) e orquestra
1970	Aleluia Op. 16	Coro (SATB) e bombo
1970-1974	Missa Brevis	Coro (SATB) e órgão
1971	Kyrie-Christe Op. 22	Coro (SATB), soprano solo, cordas e trombone tenor
1971	Asa Branca (arranjo de música popular)	Coro (SATB)
1972	Oratório Cênico Op. 24	Coro (SATB), vozes solistas, orquestra e banda
1972	Santo Op. 23	Coro (SATB)
1973	Dona Nobis Pacem Op. 28	Coro (SSMsTTB)
1974	Requiem em Memória de Milton Gomes op. 32	2 coros (SATB) e orquestra
1974	Rapsódia Caymmi op. 36	Coro (SATB) e orquestra
1974	Os atabaques da pomba gira	Coro (SATB)
1975	Caleidoscópio Op. 40 (I e II)	Coro (SATB)
1977	Fonte Luminosa Op. 47	Quarteto vocal e contralto solo
1977	Memórias Op. 48	Conjunto vocal (12 vozes), banda, pífano e harmônico
1977	Saudade	Coro (SATB), flauta doce, percussão e pífano
1977	A voz colérica do megafone	Coro (SATB), soprano solo, flautas, trompete, trombone, perc. e folha papel
1978	Chromaphonetikos Op. 58	Coro (SATB)
1978	Cançãoção	Coro (SATB), soprano solo, narrador, cordas, sopros e percussão
1979	O navio pirata Op. 62	Coro Infantil a 3 vozes
1980	Frevo	Coro (SATB)
1981	Missa do Descobrimento Op. 68	Coro infanto-juvenil a duas vozes
1981	Oniçá Orê	Orquestra e vozes femininas
1981	Oxaguian Op. 77	Coro (SATB), coro infantil, banda e percussão
1981	Rapsódia Luiz (Lua) Gonzaga Op. 74	Coro (SATB), orquestra e sanfona
1982	A lenda do bicho turuna	Coro Infantil, vozes solistas, flauta doce, tambor e pífano
1982	Forrobodó da Saparia Op. 84 (arranjo de folclore)	Coro (SATB)
1985	Cantata para as cores Op. 99	Coro Infanto-juvenil, solistas e orquestra
1986	História do Arco-da-Velha	Vozes de crianças, piano, narrador (criança) e luz (opcional)
1986	Ode ao Dous de Julho Op. 102	Coro (SATB), narrador e orquestra
1988	Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109	Sax tenor e coro (SATB)

Figura 5: Obras que constituem o corpus da pesquisa

## Referências Bibliográficas

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

\_\_\_\_\_, *Missa Brevis*: para coro e órgão – Kyrie, op. 22; Sanctus, op. 26; Agnus Dei, op. 31. Salvador: Centro Editorial e Didático – UFBA/Escola de Música, 1991. 9p. Coro SATB e órgão.

\_\_\_\_\_, *Cançãoção*. Salvador, 1978. Cópia de manuscrito autógrafo, 1p. Coro SATB, soprano solo, narrador, cordas, sopros e percussão.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2ª edição. 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.

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.

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.

MINISTÉRIO DAS REL. EXTERIORES. *Lindembergue Cardoso*: Catálogo de Obras., Bahia, 1976.

NOGUEIRA, Ilza. *Lindembergue Cardoso*: Catálogo de Obras. 2009. In: Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA / Série Catálogos-Web / Volume 2. 1.<sup>a</sup> Edição. Salvador – UFBA/PPGMUS, 2009.

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.

SECRETARIA DA EDUCAÇÃO DO ESTADO DA BAHIA. *Pesquisa Escolar Lindembergue Cardoso*. Salvador: Boanova, 1998.

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.

STONE, Kurt. *Music Notation in the twentieth century*: a practical guidebook. NewYork: Norton, 1980

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. 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.