

# Lindembergue Cardoso: aspectos de uma obra plural

Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa, PB)  
nogueira.ilza@gmail.com

**Resumo:** Escrito imediatamente após a catalogação da obra completa do compositor baiano Lindembergue Cardoso (1939-1989), este artigo objetiva divulgar a dimensão e a constituição do seu acervo de documentos musicais, assim como abordar alguns aspectos característicos de sua obra, sob os pontos de vista funcional, ideológico e estético. O acervo catalogado consta de 189 documentos completos, além de 43 iniciados e aparentemente abandonados ou incompletos (aqueles em que notamos a falta de página(s), sem apresentarem vestígios de não terem sido concluídos). Considerando que a carreira do compositor se desenvolveu em 25 anos (1965-1989), deve-se admitir que o volume do seu legado é expressivo. São 110 obras indexadas por número de opus e outras peças sem indexação, dentre as quais se encontram arranjos, música incidental, umas poucas transcrições e orquestrações. Quanto aos aspectos característicos da obra, são determinantes: 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.

**Palavras-chave:** música brasileira; Lindembergue Cardoso; Escola de Música da UFBA; Grupo de Compositores da Bahia.

## Lindembergue Cardoso: aspects of a pluralistic musical work

**Abstract:** In the present article, written just after completing Brazilian composer Lindembergue Cardoso's catalogue of musical works, the author intends to present the composer's archive of musical documents, as well as to discuss characteristic aspects of his musical work. The archive consists of 189 complete and 43 unfinished or incomplete documents. Considering that the composer's career developed over 25 years (1965-1989), we must admit that the volume of his legacy is expressive. There are 110 works with opus numbers and other pieces without opus number, among which we find arrangements, incidental music, a few transcriptions and orchestrations. Regarding characteristic aspects of his work, the most significant ones are: intimacy with Brazilian folk and popular music; religiosity; timbral creativity; eclectic aesthetics, resulting from the interaction between tradition and innovative procedures; a heterodox attitude in the use of traditional musical systems; valorization of scenic expression in musical conception; openness towards the interpreter's creativity; commitment to student and amateur ensembles.

**Keywords:** Brazilian Music; Lindembergue Cardoso; School of Music of the Federal University of Bahia; Composer's Group of Bahia.

### 1 – Introdução

Lindembergue Cardoso foi, sem dúvida uma das mais expressivas personalidades culturais da Bahia, no período em que atuou como instrumentista, compositor, regente e professor na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Despontado para o sucesso nacional no I Festival de Música da Guanabara,<sup>1</sup> em maio de 1969, conviveu com o reconhecimento do seu talento múltiplo em premiações, encomendas, titulações honoríficas, troféus,

homenagens musicais e literárias. Na cidade de Salvador, assim como em outros municípios da Bahia e de outros estados, seu nome se encontra multiplicado de formas tão diversas quanto o foi a sua atividade artística. "Lindembergue Cardoso" é denominação de escola de música, rua, edifício residencial, foyer, sociedade musical, turma de graduandos em Música, prêmio de composição e até mesmo de campeonato de futebol, seu esporte favorito.

No ano da sua morte, 1989, coincidente com o do seu cinquentenário, ele foi amplamente homenageado em concertos e festivais nas várias capitais do país onde atuou como professor e compositor, como Salvador, Belo Horizonte, Santos, Rio de Janeiro e São Paulo.

Em 2009, ano do seu septuagésimo aniversário de nascimento, Lindembergue Cardoso teve sua obra musical integralmente catalogada através do projeto "Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA" (<http://www.mhccufba.ufba.br>), encontrando-se o catálogo resultante disponibilizado na *internet* em dois formatos: livro eletrônico e páginas *web* ilustradas com trechos selecionados das obras (cf. NOGUEIRA, 2009). Também nesse ano, sua obra foi objeto de uma tese de doutorado defendida na Universidade de Évora (cf. PÉREZ, 2009).

Neste artigo, pretendemos divulgar a dimensão e a constituição do seu acervo de documentos musicais, e abordar alguns aspectos característicos de sua obra. Quando nos referimos a "documentos musicais", estamos incluindo, além das partituras das obras, também esboços, exercícios composicionais da época de estudante, projetos composicionais não concluídos e documentos incompletos (aqueles em que notamos a falta de página(s), sem apresentarem vestígios de não terem sido concluídos).

A identificação da "constituição" de um acervo de documentos musicais abrange os aspectos objetivamente identificáveis, tais como sua categorização por orquestração,<sup>2</sup> funcionalidade (explícita ou dedutível), época (identificada ou presumível), características/estado de preservação, o volume (integral e relativo às diferentes categorias), etc. A caracterização de uma "obra musical",<sup>3</sup> por sua vez, pressupõe considerações de ordem estética e ideológica, envolvendo, necessariamente, o conhecimento dos contextos culturais acessíveis ao compositor, bem como dos fatos que constituem a história de sua época e da sua vida: os acontecimentos sócio-políticos e as contingências educacionais e profissionais, principalmente. A organização das informações nos subtítulos "O Acervo" e "A Obra" segue, portanto, esses princípios orientacionais.

Tratando da constituição do acervo ou da caracterização da obra, foi nossa intenção desenvolver uma narrativa dialógica com o próprio compositor; para isso, cedemos espaço a vários recortes de seu texto autobiográfico "Causos de Músico" (cf. CARDOSO, 1994). Nesse livrinho desprezioso, concluído em 1988 e publicado após a sua morte, o compositor narra, na forma jocosa que lhe era característica (e que muito se assemelha à expressão do cartunista inato que ele foi) a sua infância e adolescência no sertão, o impacto da mudança para a capital, sozinho aos 17 anos, a convivência com a boemia musical soteropolitana dos anos 1960, e alguns pontos memoráveis da sua trajetória no mundo da música erudita brasileira nos anos 1970. Revelando sua época de forma bastante vívida, as citações do compositor, inseridas a título de ilustração, direcionam e situam nossas conjecturas e afirmações.

## 2 – O acervo

O legado musical de Lindembergue Cardoso se encontra no "Memorial Lindembergue Cardoso",<sup>4</sup> inaugurado em 1991 e confiado aos cuidados de Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, viúva do compositor. Lá se encontram as partituras (cópias dos manuscritos originais e publicações), as gravações (em vinil, fita cassete e CD) e uma organizada documentação sobre a vida profissional do compositor.

Se considerarmos que sua carreira de compositor se desenvolveu em 25 anos – de 1965,<sup>5</sup> ano em que ele escreveu sua primeira peça de repertório (*Reisado do Piauí*<sup>6</sup>), a 1989, quando faleceu prematuramente –, devemos admitir que o acervo de Lindembergue Cardoso é expressivo, tanto quantitativa quanto qualitativamente. Foram catalogados 232 itens, dentre os quais, 43 inacabados ou incompletos. Tivesse ele vivido mais 20 anos e chegado ao ano 2009 em plena atividade, teria, talvez, celebrado os 70 anos com mais uns 150 títulos. Sim, porque para um compositor que produz uma média de 7,5 trabalhos por ano, em 25 anos de ofício, compor se torna "vício", um "cacoete mental" daqueles incontroláveis, irremediáveis.

Do acervo constam 110 obras indexadas por número de opus e outras peças sem indexação, dentre as quais se encontram 38 arranjos, umas poucas transcrições e orquestrações, além de música incidental (trilhas para espetáculos de dança e teatro de bonecos, sonoplastia para espetáculo cênico de luzes e sons).<sup>7</sup> Chama atenção um grande número de documentos musicais inacabados ou incompletos (cerca de 21% do acervo), principalmente alguns dos inacabados deixados em estágio muito incipiente, ou riscados como se invalidados, borrados, portando desenhos que nada têm a ver com a música, denotando, portanto, caráter provisório. Curioso é o fato de documentos apenas iniciados, e alguns deles não indo adiante de uma meia dúzia de compassos, trazerem um título, dedicatória, assinatura, data (ano), podendo-se compreender, através disso, a ideia comandando a peça, e a intenção de levar adiante essa ideia, ou encomenda. Poucos desses documentos se referem, seja pelo título ou pelo teor musical, a uma obra vingada (a exemplo, *Memórias I op.48*, à qual correspondem três documentos inacabados). Poderíamos nos perguntar por que esses documentos sobreviveram o compositor: por descuido? Negligência para com a organização dos seus documentos musicais? Falta de tempo ou tendência para organização pessoal? Ou, ao contrário, por excesso de zelo para com a documentação de seu processo composicional? Haveria um tempo futuro, que lhe foi negado pelo destino, para alguma organização que envolvesse seleção, descarte ou conclusão de parte desse material? Cremos que a tentativa de encontrar respostas para essas suposições é irrelevante ao pesquisador da obra, enquanto o simples fato de esses documentos inacabados ou sobrevividos de forma incompleta existirem, deve ser considerado importante, como fonte de revelações sobre o processo composicional. Por exemplo: dentre as obras indexadas por número de opus, Cardoso tem apenas um quarteto

de cordas para a formação tradicional: *Sedimentos* op.27, datado de 1973 e estreado no ano seguinte em Brasília, pelo Quarteto da UnB.<sup>8</sup> Dois anos antes, Cardoso já havia feito um "ensaio composicional" com as cordas de arco em *Influência* op.21, para orquestra de cordas. Dos documentos musicais iniciados e não concluídos, 21 se referem à formação de dois violinos, viola e violoncelo. Trazendo diferentes títulos ou sem título, datados de 1972, 1973 ou sem data (a maioria), alguns evidenciando correlações musicais entre si, esses documentos podem indicar alguma dificuldade em conceber uma obra para o Quarteto de Cordas da Universidade de Brasília, uma das estrelas de maior grandeza da performance musical contemporânea brasileira daquela época. De fato, pode-se constatar que seis desses documentos, em diferentes estágios de concepção, apresentam ideias correlatas a *Sedimentos*. Sua avaliação musicológica indica que nenhum deles deve ser posterior a 1973. Nos 16 anos seguintes à concepção de *Sedimentos*, o compositor, curiosamente, não voltou a investir nessa formação instrumental, embora tivesse dado alguma atenção à orquestra de cordas, com e sem solista, na década de 80: *Parodichiana Brasileira* op.73 (1981), *Caleidoscópio II* op.87 (1983), *O Voo do Colibri* op.96 (cravo e cordas, 1984) e *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas* op.98 (1985). Dessa época, há também outros documentos incompletos para o mesmo meio instrumental: três tentativas para oboé e cordas do ano de 1984, duas delas trazendo dedicatória ao oboísta e compositor uruguaio León Biriotti, e dois projetos análogos às outras obras concluídas para instrumento solista e cordas: *Prélúdio e Fuga para Cravo e Cordas* (1984), e *12 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas* (sem data).

Se, em relação à sobrevivência dos documentos incompletos, argumentamos a hipótese justificativa de um provável "zelo para com a documentação de seu processo composicional", temos também em favor desse argumento a sobrevivência de alguns cadernos da época de estudante, intitulados "Harmonia", "Composições e Arranjos", "Rascunhos", e que remontam ao ano de 1964. Nesses cadernos, pode-se encontrar pequenas peças do período em que Cardoso cursava "Iniciação à Composição" com Ernst Widmer nos antigos "Seminários Livres de Música":<sup>9</sup> o quarteto de saxofones *Espinho de Mandacaru* (1964), o septeto de metais *A Seca* (1965), e a *Fantasia* para oboé solo (sem data).

O acervo de Lindembergue Cardoso se constitui e se justifica em pleno acordo com as contingências e os acontecimentos da sua vida em relação à música. 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; por isso, nossa narrativa procura estabelecer paralelos entre as informações sobre o acervo, decorrentes da recente catalogação, e sobre a vida musical de Lindem-

bergue Cardoso. Essas últimas provêm do nosso convívio próximo com o compositor nos anos de 1965 a 1971,<sup>10</sup> de depoimentos de outros colegas seus na Escola de Música da UFBA, e, principalmente, das revelações do próprio compositor sobre sua vida musical, encontradas em seu livro "Causos de Músico" (CARDOSO, 1994).

A produção musical de Lindembergue Cardoso contempla todas as combinações instrumentais: solo; diversas formações de câmara (tradicionais e originais); coro *a cappella* ou com instrumentos; banda; orquestra de cordas, de câmara e sinfônica (com ou sem instrumento solista); coro (com ou sem vozes solistas) e orquestra. Dentro dessa amplitude, algumas formações foram privilegiadas, tornando-se, assim, "características" de sua produção, seja em determinada época ou marcando presença constante. Vamos tratar de conhecê-las e tentar compreender as razões dessas preferências, ou dessas tendências, fundamentando-nos nos dados biográficos, com especial atenção ao entorno cultural.

Antes de se tornar compositor, Lindembergue Cardoso foi saxofonista, iniciado na banda de sua cidade natal, Livramento de Nossa Senhora.<sup>11</sup> O período vivido nessa pequena cidade sertaneja,<sup>12</sup> encravada na Serra Geral da Bahia, aos pés da Chapada Diamantina, é contado em "Causos de Músico" com encantamento e fascínio, principalmente quando o compositor registra sua participação nas festas religiosas e cívicas da região, como músico da "Filarmônica 2 de Julho", desde os 11 anos de idade; primeiro como caixista, logo depois passando a trompista, e, finalmente, chegando a saxofonista. Conta que escreveu seu primeiro dobrado em 1953, aos quatorze anos de idade, valendo-se dos rudimentos de teoria ensinados pelo diretor do ginásio e professor de canto orfeônico. A documentação dessa experiência composicional não sobreviveu, assim como também não sobreviveram os arranjos orquestrados feitos para o "Jazz Itapoan", grupo criado por ele em Livramento, durante as férias de verão de 1961-1962.<sup>13</sup> Dentre as composições datadas, a sobrevivente mais antiga também é um dobrado: *João Correia*,<sup>14</sup> escrito em 1960, ano em que ele se matriculou nos "Seminários Livres de Música" da UBa<sup>15</sup> para estudar saxofone. No entanto, o ingresso na vida acadêmica não foi exatamente o estímulo dessa peça, como se pode deduzir desse depoimento do compositor:

"Meus primeiros dias de Seminários de Música, passei como um burro que olha para um palácio. Não entendia nada do que a maioria das pessoas falavam. Quando falavam em português, não dava para entender os termos técnicos empregados, e menos ainda quando falavam em alemão. [...]. Confesso que não me adaptei àquele mundo estranho e passei todo o ano de 1960 me dedicando à música popular..." (CARDOSO 1994, p.45).

A próxima composição sobrevivente supõe-se também para banda: *Marcha N.º 1 – N. S. de Fátima* (1962), da qual se encontram no acervo apenas as partes de "Clarinetas" e de "Baixo em Mib".<sup>16</sup> Seguem *Espinho de Mandacaru* (quarteto de saxofones, 1964) e *A Seca* (septeto de metais, 1965). Assim, constatamos que Cardoso começou a

compor com as ferramentas rudimentares de sua prática instrumental como músico de banda, inicialmente, e posteriormente, como saxofonista em conjuntos e orquestras de música popular, atividade que desenvolveu profissionalmente até o ano de 1967.<sup>17</sup>

Apesar de uma longa trajetória em banda (17 anos),<sup>18</sup> a documentação musical existente não demonstra que Cardoso tenha escrito muito para esse meio. Quatro obras indexadas dentre 110 (*Divertimento* op.54, *Oxaguian* op.77, para coro, banda e percussão, *Lembradinha* op.88 e *A Festa do Bonfim* op.93), um arranjo dentre 38 (*Natalinas*, 1988), e dois dobrados (*João Correia*, 1960 e *Saudade dos Colegas*, 1969, escritos para a banda de Livramento durante as férias de verão) não constituem um volume significativo. Para outras formações em metais, também pouco se encontra no acervo: uma peça para tuba solo (*2 Miniaturas* op.91, escrita em 1983 por encomendada do INM/FUNARTE para o II Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira); um quinteto para a formação tradicional (*Xaxando* op.94, escrita em 1983 para o "1.º Concurso Nordestino de Composições Camerísticas" e premiada com o 2.º lugar); e o septeto *A Seca*, da época de sua "iniciação à composição" (1965).

A próxima experiência musical de Lindembergue Cardoso em grupo foi como coralista: Em 1961, ele iniciou a cantar no Coral dos "Seminários Livres de Música". Em "Causos de Músico", ele se refere ao impacto emocional do seu primeiro ensaio no coro:

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. (p.48).

Em meados desse ano, foi aconselhado por Koellreutter a estudar canto, e já no início do ano letivo de 1962, estava matriculado na classe de canto da Prof.ª Sônia Born e integrando o Madrigal. A turnê do Madrigal aos Estados Unidos em 1965 foi o incentivo para sua primeira experiência composicional para coro misto *a cappella*: *Reisado do Piau*. Quem depõe sobre essa ocasião é o compositor Fernando Cerqueira:

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)

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.<sup>19</sup> Essa atividade lhe inspirou vários arranjos e peças para coro *a cappella*, assim como para coro e instrumentos ou coro e orquestra.<sup>20</sup> Nesse repertório, destacam-se: *Kyrie-Christe* op.22, para coro misto e instrumentos (1.º Prêmio no concurso estadual promovido pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha de Salvador, Institutos Goethe do Brasil e EMAC/UFBA em 1971, incentivando novo repertório para a turnê latino-americana

na do Conjunto Pro Musica de Colônia); *Os Atabaques de Pombagira* op.35, para coro misto *a cappella* (detentora do 2.º Prêmio – do júri – e 3.º Prêmio – do público – no "1.º Concurso Nacional de Composições e Arranjos Corais sobre Temas Folclóricos Brasileiros", promovido pelo Madrigal Renascentista de Belo Horizonte, em 1974); *O Navio Pirata* op.62, para coro infantil a 3 vozes (Menção Honrosa no Concurso "Música Brasileira para Coro Infantil" realizado pelo INM/FUNARTE na cidade da Guanabara, em 1979); e *Forrodo da Saparia* op.84, para coro misto *a cappella* (3.º Prêmio no Concurso Nacional de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira do INM/ FUNARTE, em 1982).

Outra formação privilegiada no acervo de obras do compositor é o conjunto misto de câmara. Sua primeira obra no gênero foi *Minisuite* op.5, para sopros e percussão (1967); Foi estreada na I Apresentação de Jovens Compositores da Bahia (18.11.1967), evento no qual seu *Trio* op.4 (violino, violoncelo e piano) foi detentor da Medalha de Prata "Reitor Edgard Santos". Se é verdade que o Conjunto Música Nova da UFBA, criado em 1973 com formação absolutamente aberta e eclética, estimulou consideravelmente o repertório brasileiro para conjuntos mistos durante os 10 anos de sua existência, devemos lembrar que Lindembergue Cardoso, desde 1967, já privilegiava formações mistas originais. Após *Minisuite*, compôs *Captações* op.9 (1969, premiada na III Apresentação de Jovens Compositores da Bahia), *Extreme* op.11 (1970) e *Órbitas* op.20 (1971), antes de iniciar o repertório para o Conjunto Música Nova, no qual se destacam *Requiem para o Sol* op.44 (1976, "Prêmio Damião Barbosa de Araújo" no II Concurso Nacional de Composição Conjunto Música Nova), *Suitemódó* op.60 (1979, "Prêmio do Público" no II Concurso Latino-Americano de Composição Conjunto Música Nova), e *Relatividade I* op.69 (1981, "Prêmio Universidade Federal da Bahia" no III Concurso Nacional de Composição Conjunto Música Nova). Devemos lembrar também que, dentre os compositores que fizeram o repertório do conjunto (brasileiros e estrangeiros), Lindembergue Cardoso foi o que apresentou maior volume de obras estreadas por ele.

Na categoria "orquestra sinfônica", o compositor deixou 15 títulos, dentre os quais, apenas uma sinfonia (seu opus 100, de 1985), um balé (*Simôa*, de 1986, baseado na novela de Adonias Filho), uma abertura (*Abertura Tobogã* op.13, 1970), dois poemas sinfônicos sertanejos (*A Festa da Canabrava* op.2 e *Via Sacra* op.6) e outras peças. Sua estreia no gênero – *A Festa da Canabrava* – ocorreu em 1966. Dois anos depois, *Via Sacra* obteve o 1.º Prêmio e Prêmio do Público na II Apresentação de Jovens Compositores da Bahia. O reconhecimento nacional de sua competência no gênero sinfônico se reflete em encomendas recebidas de conceituadas orquestras do país: *Pleorama* op.19 (1971) foi escrita para a Orquestra Sinfônica Brasileira, no período do Maestro Isaac Karabtchevsky; *Relatividade II* op.76 (1981), para a Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo, no período do Maestro Eleazar de Carvalho; *Rapsódia Baiana* op.85 e *Cantigas de Roda* op.90 (1983), para a Orquestra Sinfônica da Bahia, então sob a direção

do Maestro Erick Vasconcelos.

No que diz respeito ao complexo de vozes solistas, coro e orquestra, o compositor já estreou com uma obra premiada em evento nacional: *Procissão das Carpideiras* op.8 (1969), para meio-soprano, coro de câmara e orquestra, detentora do 3.º Prêmio e Prêmio do Público no I Festival de Música da Guanabara. Na sequência, chamam a atenção: o *Oratório Cênico* op.24 (1972), para 3 vozes solistas, coro, pequena banda e orquestra sinfônica, feito para as comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, cujo elemento cênico é a dança; a "folc-ópera" infantil em um ato *A Lenda do Bicho Turuna* (1974), para seis vozes solistas, coro e pequena orquestra, com texto do compositor baseado numa lenda nordestina (ainda inédita); o oratório *As Alegrias de Nossa Senhora* op.82 (1982), para duas vozes solistas, coro e orquestra de câmara, sobre o texto homônimo de Santa Tereza d'Ávila, composto para a comemoração do IV centenário da morte da santa escritora, realizada pelo Museu de Arte Sacra de Salvador; a cantata *Romaria a S. Gonçalo da Canabrava* op.80 (1982), com texto de Zelito Miranda e Carlos Pita; *Ode ao Dous de Julho* (1986), para narrador, coro e orquestra, sobre o poema homônimo de Castro Alves; e, finalmente, a única ópera do compositor, *Lídia de Oxum* (1988), para 8 vozes solistas, coro e orquestra, com libreto do poeta baiano Ildásio Tavares, estreada em 1995, sob a batuta do Maestro Júlio Medaglia, no Teatro Castro Alves (Salvador).

Pode-se dizer que Lindembergue Cardoso sobressaiu em todos os meios para os quais escreveu; treze de suas obras foram premiadas em concursos de âmbitos distintos (estadual, nacional e internacional); três outras foram receptoras de diferentes distinções (troféu, medalha, menção honrosa). Chamam atenção, especialmente, as distinções e premiações durante os cinco primeiros anos de sua carreira: *Trio I* (1967: condecoração na I Apresentação de Jovens Compositores da Bahia), *Via Sacra* (1968: 1.º Prêmio e Prêmio do Público na II Apresentação de Jovens Compositores da Bahia), *Procissão das Carpideiras* (1969: premiações já mencionadas), *Captações* (1969: Prêmio do Público na III Apresentação de Jovens Compositores da Bahia), *Espetros* (1970: 3.º Prêmio, categoria sinfônica, no II Festival de Música da Guanabara), *Kyrie-Christe* (1971: premiação já mencionada). Chamam também atenção seis prêmios do público, fato que demonstra a "popularidade" da sua música. As razões dessa peculiaridade da sua produção são objeto de considerações no próximo tópico.

### 3 – A obra: aspectos característicos

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.

Obviamente, esses aspectos convivem entre si; não se encontra uma obra em que não haja coexistência mínima (de dois aspectos), assim como pode-se notar todos eles numa mesma obra. Tratando de cada aspecto isoladamente, exemplificamos cada um com obras em que, de alguma forma, ele sobressai.

#### 3.1 – Intimidade com a música folclórica e popular brasileira

A grande intimidade com a música folclórica e popular brasileira é notada em todas as fases da produção de Lindembergue Cardoso: do início à maturidade profissional. Cremos que esse aspecto se deve, em grande parte, à sua infância e adolescência interioranas, à vivência sertaneja numa época em que o folclore local era ainda muito cultivado, como ele mesmo conta em "Causos de Músico": "Era comum [sic] apresentações de marujadas, cavalhadas, reisados, bandas de pifanos ou de gaitas, sem contar com as famosas cantigas de roda que fazíamos nas noites de luar" (p.11). Pelo rádio, o que se ouvia era o repertório de Jararaca e Ratinho, Luiz Gonzaga e Bob Nelson; e com relação à "música ao vivo", isso ocorria nas festividades cívicas ou religiosas da cidade, com a banda de música na praça da matriz tocando dobrados e marchas, para o fascínio da garotada. Devemos também lembrar que, durante cerca de 8 anos da sua vida de estudante em Salvador, foi da música popular que Lindembergue Cardoso se sustentou financeiramente.<sup>21</sup>

Aproximadamente 20% da sua produção são arranjos de música folclórica ou popular, fato que demonstra seu envolvimento com esse repertório. As estruturas de *Minisuite* op.5 (*Choro – Valsa – Frevo*) e *Lembrandinha* op.88 (*Dobrado – Maxixe – Frevo*), sua *Serestachorofrevo* op.14 e *Cordel* op.55 (1978) são obras que refletem, desde os títulos ou subtítulos, a intensa convivência do compositor com a cultura popular. Essa convivência gerou intimidade, ao ponto de suas alusões estilísticas ao popular apresentarem um grau de autenticidade tal, que poderíamos apostar tratar-se de uma citação literal. Sua *Rapsódia Baiana* op.85 (1982), por exemplo, é essencialmente construída com referências musicais à Bahia de origens diversas: do cancionário popular brasileiro clássico (*Na Baixa do Sapateiro* de Ari Barroso), da canção praieira baiana (*Saudade de Itapoã* e *A Lenda do Abaeté* de Dorival Caymmi), e do repertório religioso (*Hino ao Senhor do Bonfim*). Em meio a essas citações, sua referência estilística ao samba carnavalesco passa por citação literal, tendo inclusive um tratamento estético mais autêntico (em relação ao samba) do que o dos empréstimos musicais citados (Ex.1).

#### 3.2 – Religiosidade



Ex.1 - *Rapsódia Baiana* (c.83-98): recorte dos metais (in: CARDOSO,1991)

Uma característica que também pode derivar-se da vivência sertaneja é a religiosidade. Como sabemos, principalmente nas pequenas cidades interioranas da época (anos 1940 e 1950), era a igreja católica que dirigia o processo educativo no primeiro grau, e em torno dela e da autoridade do padre se criavam e estabeleciam os hábitos e costumes. Ademais, nesse contexto, os eventos religiosos (missas festivas, procissões, enterros, casamentos, etc.) sempre envolveram música funcional da tradição local, de forma que religião e folclore geralmente andam juntos.

Em "Causos de Músico", referindo-se à participação da banda nas manifestações religiosas, o compositor dedica atenção especial à tradicional festa do dia 28 de janeiro no distrito de Canabrava, em homenagem ao santo padroeiro, São Gonçalo do Amarante. No trecho abaixo, vê-se que a lembrança do que mais o impressionava na festa vai pinçar, justamente, a convivência dos repertórios religioso e folclórico:

Minha primeira experiência em Canabrava aconteceu em 1951, quando eu tinha doze anos e ainda tocava trompa na Banda. E a última em 1968. O que mais me impressionava na festa, era a convivência pacífica da Missa cantada em latim a duas vozes – acompanhada pela Banda – e as Folias de Rei[s], bandas de pifanos, sanfoneiros e repentistas com seus "cavalos galopados", que atuavam do lado de fora da Igreja. (CARDOSO, 1994, p.17-19)

Essa experiência se reflete em *A Festa da Canabrava* (1966, para orquestra sinfônica), onde o compositor retrata em sons o ambiente sacro-profano dessa festividade, representando a igreja com o repicar dos sinos, a praça em folgedos, ambos sob as mesmas luzes coloridas dos fogos de artifício. O tema retorna em *Romaria a S. Gonçalo da Canabrava* (1982, para vozes solistas, coro misto e orquestra sinfônica), onde o enfoque é o fervor dos romeiros em busca de milagres ou pagando suas promessas. *Procissão das Carpideiras* (1969, para voz solista, coro feminino e orquestra sinfônica) também se refere à fé mística interiorana: a invocação pública das graças divinas pela chuva no sertão, por meio de lamen-

tação coletiva. Em *Via Sacra* (1968, para orquestra sinfônica), o compositor pretende simbolizar os lados religioso e profano da celebração da morte de Jesus Cristo nos pequenos municípios interioranos, onde, "para alguns, comemorar esse acontecimento significa meditar e rezar. Para outros, porém, é motivo para beber e dançar." (Cf. CARDOSO, s.d.). Esse aspecto da convivência interativa entre o religioso e o profano, especialmente característico na cultura soteropolitana, é tematizado em *A Festa do Bonfim* (1983), uma fantasia para banda sobre o grande evento religioso do calendário das festas populares de Salvador.<sup>22</sup>

Não somente a convivência do religioso com o profano, mas, principalmente, da religião católica com aquelas de origem africana, caracterizam a cultura litorânea da Bahia. Lindembergue Cardoso não deixou de reverenciar, com música, as entidades de umbanda e do candomblé, objetos da fé do povo afro-baiano. *Os Atabaques de Pombagira* (1974, coro misto a cappella), *Oniçá Orê* (1975, coro misto a cappella; e 1981, coro feminino e orquestra) e a pequena cantata natalina *Oxaguian* (1981, coros, banda e percussão)<sup>23</sup> representam a religiosidade da Bahia negra, que, além de conviver, comunica-se e confunde-se, por meio do sincretismo, com a religiosidade da Bahia branca. O Exemplo 2 mostra um recorte da segunda versão de *Oniçá Orê*, onde o coro canta hino a Oxalá.<sup>24</sup>

*A Missa João Paulo II na Bahia* (1980, para vozes solistas, coro, órgão e percussão) chama atenção, especialmente, pela miscigenação de características musicais derivadas de tradições musicais sertanejas e afro-baianas. De um lado, a sonoridade modal das linhas melódicas e os paralelismos vocais em terças invocam a cultura interiorana nordestina; e de outro lado, a percussão, bastante expressiva, realizada exclusivamente por dois atabaques e agogô, reflete, tanto nos timbres quanto nos ritmos, a expressão musical afro-baiana essencialmente litorânea (Ex.3).<sup>25</sup>

No repertório católico litúrgico e devocional, sobressaem

coro  
 O-ni-çá-o-rê-o-bê-ri-o-mã O-ni-çá-o-rê so-lú-ba-gé O-ni-çá-o-rê-o-bê-ri-o-mã

vno I  
 vno II  
 vta  
 vc  
 cb

rall.  
 rall.  
 rall.

4  
 4

Ex.2 - *Oniça Orê* (c.123-131): versão para coro e orquestra (in: CARDOSO, 1991)

S  
 NÓS {CRIS-TO-TEN-DE-PIE-DA-DE-DE NÓS SE-NHOR

A  
 TENDE-PI-E-DA-DE DE NÓS TENDE-PI-E-DA-DE DE NÓS TENDE-PI-E-DA-DE DE NÓS

T  
 {CRIS-TO-TEN-DE-PIE-DA-DE-DE NÓS TENDE-PI-E-DA-DE DE NÓS TENDE-PI-E-DA-DE DE NÓS

B  
 TENDE-PI-E-DA-DE DE NÓS TENDE-PI-E-DA-DE DE NÓS TENDE-PI-E-DA-DE DE NÓS

ÓRG  
 PERC

gliss. lento  
 stacc. sempre

Ex.3 - *Missa João Paulo II na Bahia - Senhor* (c.45-53): recorte na textura (in: CARDOSO, 1991).

também: *Missã Nordestina* (1966 / 1988, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus e Agnus Dei); *Missã Brevis* (1974, Kyrie, Sanctus e Agnus Dei); *Missã do Descobrimento* (1981, Glória, Santo e Aleluia Tupã); *Requiem em Memória de Milton Gomes* (1974); pequenas peças para coro a cappella – *Aleluia* (1970, coro e bumbo), *Santo* (1972), *Dona Nobis Pacem* (1973), *Agnus Dei* (1974) e *Ave Maria* (1976); e o oratório *As Alegrias de Nossa Senhora* (1982). O envolvimento "praticante" de Lindembergue Cardoso com a igreja estimulou a Arquidiocese de Salvador a solicitar-lhe alguns pequenos trabalhos composicionais, como o arranjo para o "Hino do Congresso Eucarístico" de 1983 (coro e órgão),<sup>26</sup> a música para o jogral "Os Sinais do Pastor", feito para as bodas sacerdotais (50 anos) do Cardeal D. Avelar B. Vilela (1985, coro misto a duas vozes e música pré-gravada), e a musicalização da "Oração pelas vocações sacerdotais, consagradas e missionárias"<sup>27</sup> (solicitação pessoal do Cardeal Dom Lucas Moreira Neves).

### 3.3 – Criatividade tímbrica

Considerando ainda os fatos biográficos da infância do compositor em Livramento, imaginemos a diversão noturna da garotada numa cidade sem luz elétrica,<sup>28</sup> entre a ceia e a hora de dormir, quando a claridade do luar e o pisca-pisca do céu estrelado se apresentavam como um convite à convivência ao ar livre. Para o menino "Beg", com seus oito anos de idade, a ideia de juntar os amigos e formar uma bandinha com instrumentos improvisados, para tocar e cantar o que se ouvia pelo rádio e pela banda da cidade, foi provedora: tanto de diversão quanto de experiências poéticas e criativas, dessas que levamos vida afora ou, ao contrário, somos levados por elas. Naquelas mãos infantis, talos de mamão se transformaram em flautas; talos de arroz, em apitos; tampas de latas viraram pandeiros e latas de tinta vazia, tambores. E todas as noites lá estavam eles, em frente à casa da família Cardoso, a ensaiar o repertório que tocariam aos

domingos nos *pic-nics* organizados pelas meninas. "Ainda sinto os arrepios nos braços ao lembrar aquelas noites", revela o compositor em "Causos de Música" (p.11).

Essa brincadeira parece ter seus ecos no repertório do compositor, e, principalmente, nas várias "montagens didáticas" ou "espetáculos multi-meios" (com música, teatro e dança)<sup>29</sup> realizados com instrumentos improvisados de bugigangas, sucata e lixo reciclável nos "Laboratórios de Criatividade" que coordenou na década de 1970 em vários cursos de verão (Brasília, Santa Maria, Natal), ou no "Projeto ELOS" do INM/FUNARTE, no qual atuou com o "Grupo Bahia 13" em diversos locais de Salvador. Dessas "montagens didáticas", existem suportes gráficos de *Rico Instrumento Pobre* (1980, para apitos, bugigangas, sucata e voz) e *Lux de Lixo* (1981, para sucata de lixo reciclável). Podemos lembrar também a sua "Missã do Descobrimento", para coro infante-juvenil, trombetas (confeccionadas com tubos de PVC) e chocalhos (feitos com latas de refrigerante), composta em 1981 para a celebração comemorativa do descobrimento do Brasil em Coroa Vermelha, município de Santa Cruz Cabralia.

Em grande parte da obra de Lindembergue Cardoso, a criatividade tímbrica é compartilhada com o(s) intérprete(s). Na concepção de "objetos sonoros" tímbrico-texturais,<sup>30</sup> característicos de quase toda a sua produção, as alturas não estão especificadas; a região pode estar sugerida, seja pela "clave das regiões" (cf. Ex.17 abaixo),<sup>31</sup> seja pela relativa distância vertical entre elementos, ou pela direcionalidade implícita na grafia. O ritmo (de nota a nota) também é indefinido num espaço de tempo determinado. Vários exemplos dessas sonoridades complexas e parcialmente aleatórias se encontram em *O Voo do Colibri* (1984), para cravo e orquestra de cordas (Ex.4).

Em seu trabalho didático para a educação musical infantil –

Ex.4: *O Voo do Colibri* (c.30-39): "objeto sonoro" tímbrico-textural (in: CARDOSO, 1991).



"Educação Musical – Método" (CARDOSO, 2006) –, nota-se a preocupação com o desenvolvimento da concepção criativa de timbre, desde o início do processo educativo. Fazendo uso de sons "próximos" às crianças, o autor sugere ao professor que incentive o educando a "descobrir" onomatopéias e bugigangas, explorando a variedade de possibilidades sonoras, "a fim de desenvolver a percepção e a criatividade".

Esses experimentos tímbricos com objetos do mundo concreto são comumente encontrados em obras de Lindemberg Cardoso. Utensílios domésticos (balde, bacia, prato, panela, etc.), ferramentas e materiais de construção (enxada, serrote, tábua, barra de ferro, canos de PVC), sucata e recicláveis (papel, garrafas pet, latas, corrente de ferro) ou objetos do mundo infantil (bolas

de gude, balões de festa, etc.), tudo isso faz parte do mundo sonoro em sua obra. Eles tanto vêm ao encontro das pesquisas tímbricas que caracterizam a música da segunda metade do século XX, quanto das experiências infantis do compositor, quando a inventividade, o fazer de conta, eram meios de "transubstanciação" de uma realidade sócio-econômica precária.

### 3.4 – Interação entre tradição e inovação

Não somente da fonte sertaneja se alimentou o ideário musical de Lindemberg Cardoso. Quando ele começou a estudar composição com Widmer, foi apresentado ao repertório contemporâneo internacional, sobretudo à vanguarda musical alemã e estadunidense. Na época, o recém-formado Grupo de Compositores

The image displays a complex musical score for an orchestral work. The top section shows a 'texture cutout' for measures 24-28, featuring staves for trumpet (trpa, trpt), trombone (tbn), percussion (perc I), violin (vn I, II), viola (vi), and cello/contrabasso (vc, cb). The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, and *p*, along with performance instructions like 'arco' and 'Tutti normal'. There are also markings like 'a2' and '3' indicating specific techniques or articulations. The bottom section shows a continuation of the score with similar instrumentation and dynamics.

Ex.5: *Rapsódia Baiana* (c.24-28): recorte na textura (in: CARDOSO, 1991).

da Bahia era um movimento em "ebulição". Em torno dele, vários eventos de música nova (apresentações de jovens compositores, festivais, cursos e concursos) eram organizados, promovendo um grande e constante intercâmbio com outras regiões do país e com o exterior. Além de apresentarem os compositores da Bahia, esses eventos sempre incluíam primeiras audições no país de vários autores brasileiros e estrangeiros. A partir da segunda metade da década de 1960, e por toda a década de 1970, os cursos, concursos, apresentações e festivais de música nova nutriram a vida musical de Salvador. Consequentemente, grande foi a absorção de estéticas contemporâneas pelos jovens compositores baianos. Não desprezando as fontes tradicionais das suas origens interioranas, eles desenvolveram uma estética híbrida, com interações entre tradição e vanguarda, que os fez reconhecidos como "eccléticos". Lindembergue Cardoso foi um dos expoentes dessa ten-

dência eclética. Em muitas outras obras, o compositor alterna ou superpõe segmentos baseados em tradição com outros que se caracterizam pelo aspecto inovador, geralmente de caráter textural. No Ex.5, extraído da *Rapsódia Baiana* (1982), a textura contemporânea das cordas interage com uma citação literal da melodia de Dorival Caymmi *Saudade de Itapoã*, configurando, portanto, um contexto híbrido, ambíguo, entre o "objeto musical" telúrico, identificável, e a ambientação estranha do "objeto sonoro" que lhe serve de acompanhamento.

### 3.5 – Atitude heterodoxa no uso de sistemas musicais

Um outro viés da vanguarda musical dos anos 60 incorporado à música de Lindembergue Cardoso é a heterodoxia no uso de sistemas musicais tradicionais (o dodecafonismo, por exemplo). Já em uma de suas primeiras obras, *Trio op.4* (1967), a linguagem musical flui entre o serialis-

The image shows the beginning of the first movement of Trio op.4 by Lindembergue R. Cardoso. The score is for Violino, Violoncelo, and Piano. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 60-70. The key signature has one flat (B-flat). The Violino part starts with a forte (f) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) section, and then returns to forte (f). The Violoncelo part starts with a forte (f) dynamic. The Piano part starts with a forte (f) dynamic. The score includes various articulations such as 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The time signature changes from 3/4 to 4/4 and then to 2/4.

Ex.6a: *Trio op.4* (início do 1.º mov.): serialismo estrito (in: CARDOSO, 2001, p.1).

The image shows the final part of the first movement of Trio op.4 by Lindembergue R. Cardoso. The score is for Vno., Vlc., and Pno. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The Vno. part starts with a piano (p) dynamic. The Vlc. part starts with a piano (p) dynamic. The Pno. part starts with a piano (p) dynamic. The score includes various articulations such as 'decreac.' (decrescendo) and 'pp' (pianissimo). The time signature changes from 3/4 to 4/4 and then to 2/4. The score includes markings like '[8]' and '[9]' and the instruction '(Repetir até sumir)'.

Ex.6b: *Trio op.4* (final do 1.º mov.): diatonia (in: CARDOSO, 2001, p.15).

mo e o atonalismo motivico. O primeiro movimento tem por base uma série dodecafônica, o terceiro outra, e o segundo apresenta uma estruturação motivica derivada de uma das séries. Nos movimentos externos, as séries são os fios condutores de uma elaboração composicional não ortodoxa, onde ocorrem, constantemente, elisões, fragmentações, derivações (a partir de reordenações de subséries) e inserções de outros materiais. O Ex.6a e o Ex.6b mostram, respectivamente, o início e o final do 1.º movimento; no primeiro momento, o compositor elabora o serialismo estrito, enquanto no final, liberta-se completamente da elaboração serial, evocando a diatonia.

Em *Relatividade IV* (obra para piano de 1981), um encadeamento harmônico tonal serve de tema a um processo composicional de variações. Em sua análise dessa peça, Jamary Oliveira chama atenção ao fato de que materiais afins ao encadeamento alternam com outros completamente estranhos, dentre os quais se destacam *clusters*.

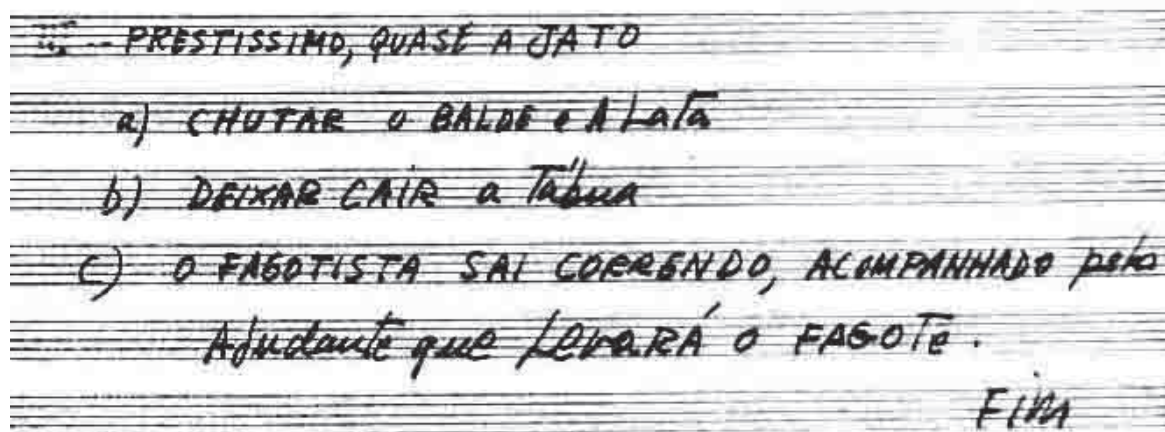
Referindo-se ao processo por "variações e digressões", ele conclui a análise afirmando:

*Relatividade IV* é uma obra que sem dúvida reflete o estilo de compor de Lindemberg Cardoso. Ela é tonal, se entendermos tonalidade no sentido amplo, mas no seu decorrer não há restrições quanto ao uso de materiais ou procedimentos. Do universo acumulado pela criação musical ele nada rejeita, utilizando aquilo que melhor lhe convenha para obter o resultado desejado. (OLIVEIRA, 1989, p.14)

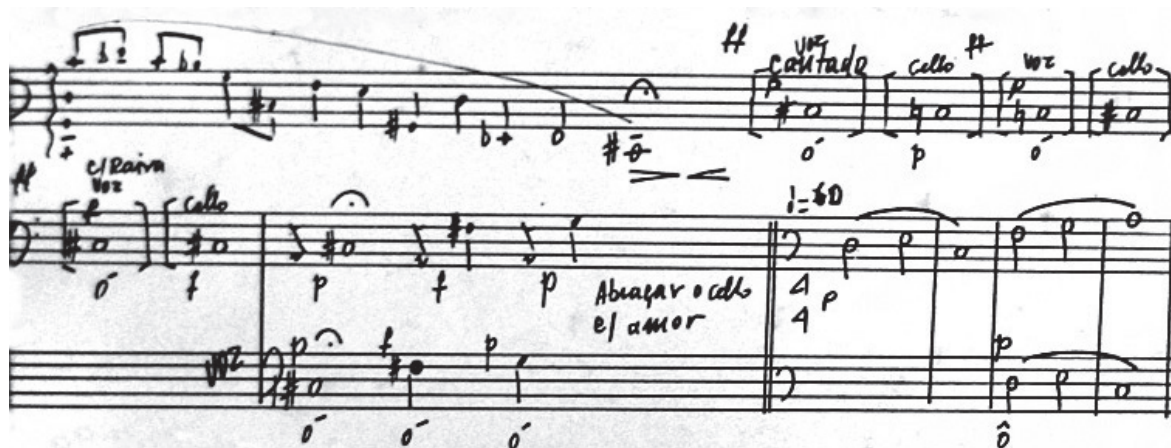
A observação do analista encontra-se justificada pelo próprio compositor, quando, em nota de programa, depõe sobre o processo composicional de sua peça *Reflexões II*:

Composta em 1974 para orquestra de câmara, reflete momentos psicológicos variados, vividos pelo seu autor durante o processo de criação. Algumas vezes esses momentos foram criados por elementos externos, alheios à vontade do compositor que os aproveitava como fonte geradora de ideias. Outros momentos foram criados pelo próprio compositor, ao abstrair-se de tudo que está em torno de si. (CARDOSO, s.d.)

### 3.6 – Valorização da expressão cênica na concepção



Ex.7: Peça para Madeiras, Cordas, Metais, etc. (3.º mov.): a expressão cênica complementa a execução instrumental.



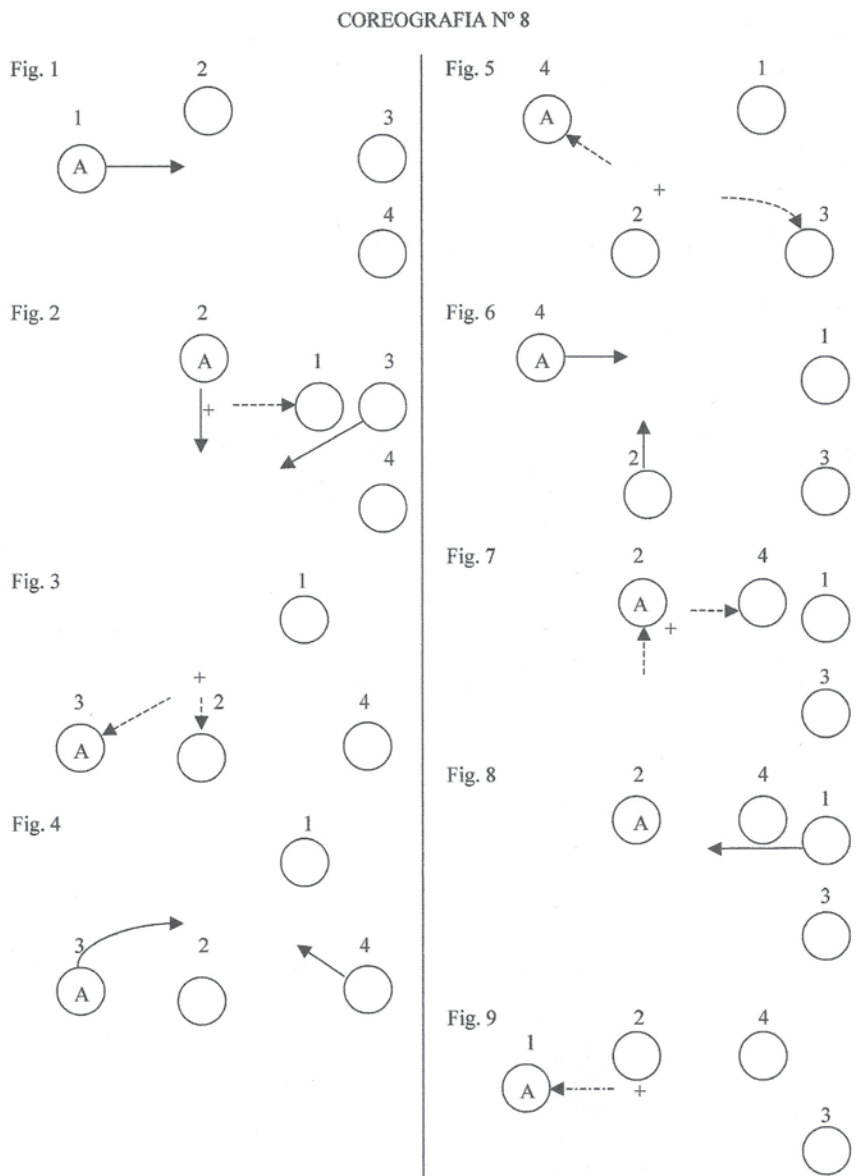
Ex.8: Colóquio (trecho): a expressão cênica complementa a execução instrumental.

**musical**

Deve-se reconhecer também o valor que a expressão cênica tem na concepção musical de Lindembergue Cardoso. Não nos referimos às suas muitas realizações para espetáculos de dança (lembrando, especialmente, suas colaborações com a coreógrafa Lia Robatto da Escola de Dança da UFBA) ou para o teatro (recordando, principalmente, as trilhas compostas para o grupo mineiro "Giramundo" de teatro de bonecos). Falamos aqui de várias de suas obras, onde a expressão cênica (gestos, atitudes ou ações) integra a concepção artística, complementando a execução instrumental. Dentre elas, podemos citar: *Peça para Madeiras, Cordas, Metais, etc.* (1969, para fagote, violino e requintos diversos a nível instrumental), no gênero da música cênica "experimental" (Ex. 7); *Canção Sintética* (1976), para meio-soprano e quarteto de sopros; *Natureza Morta* (1976), para

flauta, oboé, saxofone soprano e piano; *PF (P+F)* (1980) para piano solo, requerendo também a participação de dançarinos para "preparar" o piano durante a execução; e *Colóquio* (1983) para violoncelo solo (Ex. 8).

A preocupação com a expressão cênica na educação musical também é notada em seu "Método". Na última seção (CARDOSO, 2006, p.15-25), o compositor propõe uma série de 10 coreografias, com as quais poderão ser utilizados "todos os elementos dados": sons vocálicos (fonemas e onomatopeias), de bugigangas ou de brinquedos sonoros, explorando diversos tipos de articulação, de evoluções de altura e de dinâmica. Sob o título "Som e Movimento: algumas questões para se introduzir movimentos no material sonoro utilizado", essa série é modelada em brincadeiras infantis com movimento (isto



Ex.9: Roteiro para coreografia (in: CARDOSO, 2006, p.22).

é, com deslocamentos em permuta de posicionamento), concluindo com uma dança (quadrilha). Ao final, o autor sugere que o professor trabalhe coreografias feitas pelos alunos, confirmando a intenção explícita de "explorar a criatividade das crianças". O Ex.9 mostra um dos roteiros coreográficos, onde estão marcadas somente as formas, as direções e as posições dos quatro participantes.

### 3.7 – Abertura à interação criativa dos intérpretes

Outro aspecto muito comum na obra de Lindembergue Cardoso, em todas as fases da sua evolução, é a abertura à interação criativa dos intérpretes por meio de seções para improvisação. Muitas das suas peças requerem improvisação individual ou coletiva.<sup>32</sup> São improvisações livres, como, por exemplo, as requeridas no 1.º movimento do *Concerto Brevíssimo para Fagote* (1972) (Ex.10), ou parcialmente dirigidas, como as que constituem o 11.º movimento de *Fla π* (1982) (Ex.11).

No "Método" para a Educação Musical, a Seção 5 é dedicada a "Roteiros para Improvisação" (CARDOSO, 2006, p.8-14). São propostas para improvisação coletiva dirigida, nas quais o compositor introduz (implicitamente) o conceito de forma. Há roteiros para cânones, onde chama atenção a seguinte nota: "Os elementos podem ser mudados" (isto é, as sonoridades fonêmicas indicadas pelo autor). Chama também atenção uma sequência de roteiros denominada "O Parque", incluindo várias

propostas de peças aleatórias, cujas estruturas são modeladas nos brinquedos de um parque de diversões: sombrinha, roda gigante, montanha russa, tobogã, e escorregadeira (Ex.12a e Ex.12b). A ideologia implícita se configura, portanto, na ludicidade como impulso motriz do experimento criativo.

### 3.8 – Direcionamento aos conjuntos de estudantes e amadores

Finalmente, podemos também acrescentar que a grande atividade didática do compositor, tanto na instituição de seu vínculo empregatício (a Universidade Federal da Bahia) quanto em vários cursos de verão e inverno dos quais participava (a exemplo, os Cursos Internacionais de Verão de Brasília e os Festivais de Inverno de Ouro Preto e Diamantina, onde sua presença era "tradicional"), pode ter influenciado num aspecto marcante de parte significativa da sua produção musical: a acessibilidade, tanto do ponto de vista técnico-interpretativo quanto "linguístico". Várias de suas obras foram compostas para apresentações em cursos de férias, para grupos corais amadores e orquestras infanto-juvenis; nelas, nota-se o propósito de possibilitar uma prática musical coletiva estimulante e prazerosa, que resulte positivamente em curto prazo. Geralmente, são trabalhos em que o compositor estimula a co-participação criativa do intérprete, fomentando comportamentos e atitudes experimentais.

Usando muitas vezes o repertório tradicional popular

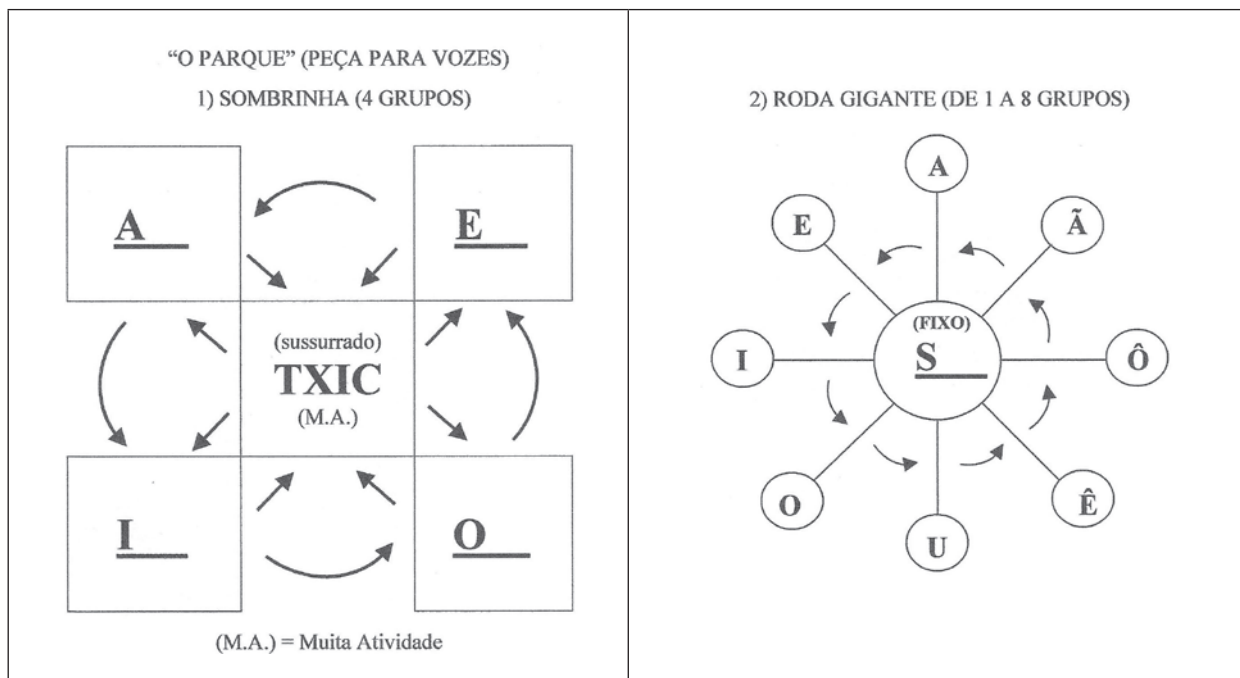


Ex.10: *Concerto Brevíssimo para Fagote*, 1 – Montagem: improvisação livre.

### 11.FLA π sonhando

Flauta	<b>IMPROVISAR COM OS MOTIVOS TOCADOS ANTERIORMENTE</b> (Tempo indeterminado)
Piano	

Ex.11: *Fla π Sonhando*: improvisação parcialmente dirigida (in: CARDOSO,1991).



Ex.12a e Ex.12b: Dois roteiros para improvisação da sequência *O Parque* (in: CARDOSO, 2006, p.10).

ou folclórico, o compositor facilita a "aproximação" do intérprete, ou do público, propiciando também um resultado musical, ou perceptivo, mais ágil. O cancionário de Dorival Caymmi, da Tropicália (Caetano, Gil), de Luiz Gonzaga, o repertório de cirandas, por exemplo, encontram-se em várias obras corais e orquestrais, funcionando como "apoios linguísticos" ao coralista amador, ao instrumentista iniciante em orquestra, e até mesmo ao público jovem. E ao lado desse "conforto ambiental", os contextos da vanguarda (as sonoridades experimentais e as possibilidades estruturais abertas a múltiplas escolhas) também iam sendo introduzidos, estimulando a interação criativa sempre de uma forma lúdica e atrativa.

As oportunidades de atuar como docente em cursos de férias, frequentemente estimularam a produção de obras para a juventude. *6 Aspectos de Ouro Preto* (1976, para 10 flautas) foi composta para a classe da Prof.<sup>a</sup> Odette E. Dias no X Festival de Inverno de Ouro Preto; a dose repetiu-se no XII Festival (1978), com *Outros Aspectos (de Ouro Preto)*, para 15 ou mais flautas. Durante o festival anterior (1977), Cardoso compôs *Memórias I*, para coro e instrumentos, executada pelo conjunto de alunos do evento. *VC 30 + 1* (1980), para 4 grupos de 6 ou mais violoncelos, foi dedicada à classe do Prof. Guerra Vicente no V Curso Internacional de Verão de Brasília; e o *Divertimento* (1978), à banda de alunos da Escola de Música de Brasília, que a estreou sob a batuta do compositor. *Saudade*, para coro misto e instrumentos, é dedicada a um grupo de 67 alunos de Fortaleza; a partitura consta de 67 fragmentos independentes para serem distribuídos; para executar a peça "é preciso fazer

uma reunião", explica o compositor.

Não somente a juventude, mas também os conjuntos infantis e infanto-juvenis, assim como o público infantil, estimularam a criatividade do compositor. *Lembrandinha* (1983) é uma "pequena suite para banda juvenil"; *Caleidoscópio II* (1983, para cordas) é dedicada à "Orquestrinha" da Escola de Música da UFBA; *4 Momentos da Infância* (1984, para narrador, coro infantil e orquestra) e *Suite Infantil* (1986, para coro infantil e orquestra) foram concebidas para o Coral Infanto-Juvenil da UFBA. Sua "folc-ópera" infantil *A Lenda do Bicho Turuna* (1974, para vozes solistas, coro misto e pequena orquestra), foi idealizada para crianças, não por crianças (grifo nosso). No entanto, o compositor fez a "versão infantil" em 1982 (para vozes solistas, coro infantil, flautas doce, tambor e piano) dedicando-a "aos amigos do MUSIKA";<sup>33</sup> nessa segunda versão, a abertura da instrumentação, explícita em nota ao final da partitura – "Qualquer elemento que queiram acrescentar, não deixem de fazê-lo" – remonta à valorização do aspecto lúdico da interação criativa, improvisativa, na interpretação musical. *Cantata para as Cores* (1985, para vozes solistas infantis, coro infanto-juvenil e instrumentos) tem uma versão posterior (*História do Arco da Velha* (1986, vozes solistas infantis, coro infanto-juvenil e piano) dedicada ao coral infantil ECO, do Maestro Teruo Yoshida. Do repertório popular, Cardoso arranhou para coro infantil *Praia de Amaralina* e *O Mar* de Dorival Caymmi, e *Song for Anna* de Paul Mauriat. O Ex.13 e o Ex.14 mostram aspectos dessa produção para instrumentistas e cantores "mirins", onde valores estéticos da música contemporânea são experienciados.

#### 4 – Conclusão

**CALEIDOSCÓPIO II** op. 87 para CORDAS  
Lindemberg Cardoso  
Trabalho à requisiuista

Ex.13: *Caleidoscópio II*: música contemporânea para orquestra infanto-juvenil.

**HISTÓRIA DO ARCO DA VELHA** OP. 208  
DI VÍDEO DE CANTINHA, PRINHO, NARRADOR (SINGUÇA) e LUZ (OBOISTAS)  
Lindemberg Cardoso

**I. DO VERMELHO**

*Entre o narrador, partido de 10 metros. Vermelho, cor do PODER e do SANGUE.*

*Para os pagãos, era a cor de DIONÍSIO. Para os cristãos, a cor do AMOR DIVINO.*

*Cor da segurança e da felicidade. Sinônimo de juventude, o também a cor de Marte.*

*apaga-se a luz vermelha (segue)*

Ex.14: *História do Arco da Velha* (p.1): música contemporânea para coro infantil.

Nossa caracterização da obra musical de Lindembergue Cardoso particularizou diferentes aspectos em que ela se faz plural, multicor, caleidoscópica, se assim quisermos defini-la, metaforicamente falando. Certamente, não esgotamos as possibilidades, já que essa produção nos parece sempre aberta à sugestão de novas perspectivas de observação. Apesar dessa pluralidade intrínseca – que, aliás, é tão inerente a essa obra, quanto à de tantos outros artistas que vivem com intensidade o processo criativo, certamente nutrindo por ele um interesse bem maior do que por um resultado final –, é possível definir-se a obra de Lindembergue Cardoso de uma forma abrangente, integral.

Ao final do nosso trabalho de catalogação, pudemos observar que o aspecto multifacetado dessa produção pode ser resumido da seguinte forma. Se podemos (e devemos) qualificar Lindembergue Cardoso como um compositor prolífico em ideias composicionais, podemos (e devemos) também observar que seu mundo de ideias é orgânico, e como tal, é plural e uno, relativo e absoluto, complexo e simples, ao mesmo tempo.

A unidade de que falamos diz respeito a uma espécie de "cenário" comum, onde os mesmos acessórios são remanejados para cada nova peça. Se falamos em "cenário", é porque podemos constatar que a obra de Lindembergue Cardoso, assim como a da maioria dos membros do Grupo de Compositores da Bahia, é

fundamentalmente narrativa, descritiva, paisagística. Esse cenário reflete o *habitat* do compositor. De um lado, seu sertão de caatinga, matizado de mandacarus e juazeiros; e a vida sertaneja, comandada pelos mitos e crenças, e revelada em seus diversos folguedos e respectivos repertórios. De outro lado, sua Bahia eclética, branca, negra e mulata, sacro-profana, mística e festiva, sem esquecer o mar que a torna essencialmente poética. Seja nas obras explicitamente evocativas da cultura sertaneja (*A Festa da Canabrava, Atmosferas Caatingueiras, Procissão das Carpideiras, Variações sobre o Nordeste, Xaxando*) ou da cultura afro-baiana (*Festa do Bonfim, Lídia de Oxum, Oniçá Orê, Oxaguian*), seja nos títulos que remetem à cultura musical eurocêntrica (*Divertimento, Estudo, Suite, Toccata, Variações*) ou nos que se referem a um mundo científico e abstrato (*Chromaphonetikos, Órbitas, Relatividade, Sedimentos, Sincronia*), os referenciais musicais sertanejos (motivos melódicos, cadências e encadeamentos harmônicos, ritmos típicos) ou afro-baianos (padrões rítmicos e timbres característicos) estão sempre em "contágio" com objetos sonoros captados dos movimentos de vanguarda musical europeu e norte-americano (*clusters*, camadas de texturas, blocos de sons em movimento), e que remetem à aleatoriedade controlada e à notação em "grafismos". Assim, contextos tradicionais e abstrações alternam-se, sobrepõem-se, impõem-se ou submetem-se, influenciam ou são influenciados, transformam-se. Motivos, temas, contextos harmônicos, sonoridades



Ex.15: *Espinho de Mandacaru* (p.1): uma das primeiras obras.



Ex.16: *Minimalistic mixolidicosaxvox* (c.35-41): a última obra (in: CARDOSO,1991).

Ex.17: *Captações* (p.10, c.49-56): objeto sonoro recorrente em várias obras (veja Ex.18, de 1984).

evocativas contextualizam a obra de Lindembergue Cardoso, desde seus ensaios composicionais (*Espinho de Mandacaru*, 1964) (Ex.15, ver acima), até sua última obra (*Minimalisticamixolidicosaxvox* op.109, 1988) (Ex.16, ver acima),<sup>34</sup> desenhando um caminho em espiral: com retornos sempre reciclados.

Da mesma forma, objetos sonoros identificáveis em suas concepções gráficas adquirem identidade, quando reaparecem em várias obras de períodos distintos, como podemos observar, por exemplo, em *Captações* op.9 (1969) (Ex.17, ver acima) e *O Voo do Colibri* op.96 (1984) (Ex.18).

Pode-se dizer, finalmente, 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. Revela-se como um trabalho artístico essencialmente humanístico, portanto, no qual o menino inventor de instrumentos, o instrumentista de banda e de orquestras populares, o coralista, o regente de coros, o professor propiciador de experimentos e o católico praticante e fervoroso, todos eles se encontraram na criação de uma obra plural, que a todos eles representa, e mais ainda, representa e canta a sua Bahia eclética, mística e poética, sertaneja e litorânea, que é do Senhor do Bonfim e de Oxalá, de Nossa Senhora da Conceição e de Iemanjá, e de todos os mestiços caboclos, filhos de Caramuru e Paraguaçu.

## Referências

Ex.18: *O Voo do Colibri* (c.19-20, parte de cordas): objeto sonoro recorrente em várias obras (veja Ex.17, de 1969).

CARDOSO, Lindembergue. *Causos de música*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1994, 80 p.

\_\_\_\_\_. *Educação Musical - Método*. In: "Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA", Série "Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA", vol. 2, 25 p., 2006. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br/publicacoesProjetos.php?serie=2>>. Acesso em Fev. de 2010.

\_\_\_\_\_. *[Notas de programa]*. Folhas datilografadas independentes, s.d.

\_\_\_\_\_. *Trio*, (Ed. Maurício Falcão Santana). Série "Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA", vol. 7, Salvador: PPGMUS-UFBA, 39 p., 2001. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br/publicacoesProjetos.php?serie=1>>. Acesso em Fev. de 2010.

\_\_\_\_\_. *31 Peças para orquestra, coro, coro e orquestra, banda, música de câmara, obras didáticas*. (Execução e projeto gráfico Piero Bastianelli). Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1991.

CERQUEIRA Fernando. *Depoimento escrito concedido à autora*, 22.11.2009.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico - uma introdução*. *Claves - Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB*, João Pessoa, N.º 4, p.37-65, Nov. 2007.

NOGUEIRA, Ilza. *Lindembergue Cardoso: catálogo de obras*. In: "Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA", Série *Catálogos Web*, vol. 2. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, 95 p., 2009, Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br/publicacoesProjetos.php?serie=3>>. Acesso em Fev. de 2010.

\_\_\_\_\_. *Trio de Lindembergue Cardoso: comentários analíticos*. In: CARDOSO, L. *Trio*. "Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA", Série "Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA", vol. 7, p.41-55, 2001. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br/publicacoesProjetos.php?serie=1>>. Acesso em Fev. de 2010.


OLIVEIRA, Jamary. *Relatividade IV: variações e digressões*. *Cadernos de Estudo - Análise Musical*. São Paulo: Atravez, n. 2, abril, p.9-15, 1990.

\_\_\_\_\_. *Depoimento escrito concedido à autora*, 19.11.2009.

PÉREZ, Roberto Alejandro. *Lindembergue Cardoso: técnicas e atitudes composicionais: o estudante e o compositor*. 2009. 490 f. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) - Departamento de Música, Universidade de Évora, 2009.

## Notas

- 1 No "I Festival de Música da Guanabara", Lindembergue Cardoso obteve o 3.º Prêmio e Prêmio do Público com *Procissão das Carpideiras* op.8, para orquestra sinfônica, coro feminino e contralto solo.
- 2 Com o termo "orquestração", referimo-nos à constituição sonora, seja instrumental, vocal, eletroacústica, eletrônica ou mista.
- 3 Por "obra musical", referimo-nos ao objeto ideológico-estético que transcende a partitura, acessível ao intelecto pelo conhecimento.
- 4 Situado na Rua Araújo Pinho n.º 58, Canela, Salvador – BA, CEP: 40.140-000.
- 5 Datam dos anos de 1960 a 1964 apenas três peças pequenas: um dobrado para banda (*João Correia*, 1960), uma marcha para banda (*Marcha N.º 1*, 1962, com documentação incompleta) e um quarteto de saxofones (*Espinho de Mandacaru*, 1964).
- 6 *Reisado do Piauí* (arranjo de folclore para coro misto *a cappella*) integrou o repertório que o Madrigal da UFBA levou em sua turnê aos Estados Unidos (set. – out. de 1965) e gravou em LP, nessa oportunidade, para o selo "Request Records".
- 7 Não há documentação escrita de alguns trabalhos de Lindembergue Cardoso que constam da relação de seus "arranjos e composições para espetáculo", dos quais se tem notícia na mídia impressa da época. São trilhas sonoras para cinema – *Sem Saída*, curta-metragem de Agnaldo Azevêdo e *O Santo de Gesso*, de Cícero B. Lemos, ambos de 1971 –, para dança – *Morte, Paixão e Vida no Ano de Aquarius* (1969) e *Sina* (1979), ambos dirigidos por Lia Robatto – e para teatro – *Medeia* (Eurípides, 1973), *As Feras* (V. de Moraes, 1974) e *Massa Corrida* (teatro de bonecos, 1980).
- 8 M. Mandel (1.º vl.), V. Hadelich (2.º vl.), J. G. Scheuermann (vla.) e A. Guerra Vicente (vlc.).
- 9 Segundo Jmary Oliveira, esse curso era "uma invenção nova de Widmer para quem ainda não tinha feito o exame final de teoria musical." (OLIVEIRA, 2009).
- 10 A autora e o compositor participaram juntos do Madrigal da UFBA entre 1965 e 1968, e do Grupo de Compositores da Bahia, entre 1967 e 1971.
- 11 O município de Livramento de Nossa Senhora está localizado a sudoeste de Salvador, a cerca de 720 quilômetros da capital baiana por via rodoviária de pavimentação asfáltica. Limita-se ao norte com o município de Rio de Contas, ao sul com os municípios de Brumado e Caetitê, a leste com o município de Dom Basílio, e a oeste com o município de Paramirim. Faz parte do Vale do Rio Brumado, que corta uma área de caatinga das mais castigadas do Nordeste.
- 12 Lindembergue Cardoso deixou Livramento pela capital baiana aos 17 anos, após a conclusão do curso ginásial, para seguir estudando; naquela época (1956), sua cidade ainda não oferecia o segundo grau.
- 13 "Quando viajei de volta a Salvador, deixei o 'Jazz Itapoan' todo organizado e com um bom repertório de peças orquestradas." (CARDOSO, 1994, p.51)
- 14 João Correia e Silva foi Prefeito de Livramento entre 1951 e 1955, tendo realizado grandes obras, como a construção da usina hidrelétrica que forneceu energia ao município até a inauguração do sistema integrado das linhas Paulo Afonso e Funil.
- 15 UBa: Sigla correspondente a "Universidade da Bahia", denominação original da atual UFBA. Somente em 1965, a Universidade passou a denominar-se "Universidade Federal da Bahia" (Após a Lei n.º 4.759, de 20.8.1965, que dispõe sobre a denominação e qualificação das Universidades e Escolas Técnicas Federais).
- 16 "Baixo em Mib" é a forma tradicional de denominar-se, no Brasil, a tuba em Mi bemol das filarmônicas e bandas. Supomos que a marcha tenha sido concebida para ser tocada pela "Filarmônica 2 de Julho", da cidade de Livramento de Nossa Senhora.
- 17 Aos onze anos de idade, após uma breve introdução como caixista, Lindembergue Cardoso começou a aprender trompa e a tocar o instrumento na "Filarmônica 2 de Julho" da Associação de Amigos de Livramento. Uns três anos depois, quando deixou a trompa pelo saxofone (soprano), passou também a participar do conjunto popular da cidade, animador das festas juninas e bailes da associação. Entrando no ginásio em 1953, foi requisitado pelo grupo instrumental da instituição, atuante nas festividades escolares. Mudando-se para Salvador em 1956 e ingressando no Colégio da Bahia, logo fundou um conjunto com os colegas e, tendo feito conhecimentos, passou a tocar, eventualmente, em orquestras de baile. Durante as férias de verão em Livramento, continuou participando, ainda por muitos anos, tanto do grupo popular da cidade, nos bailes carnavalescos da região, quanto da banda, especialmente na tradicional festividade religiosa do distrito de Canabrava, em louvor a São Gonçalo (v. também Nota 18). Quando ingressou nos "Seminários Livres de Música" (1960) e passou a ter responsabilidade sobre si, seu sustento vinha da atividade de saxofonista na orquestra do cabaré mais famoso da cidade ("Tabaris") e em conjuntos populares, até o ano de 1967 (v. também Nota 21).
- 18 Em "Causos de Músico", Lindembergue Cardoso depõe sobre sua primeira e última participações na banda de Livramento: "Outra manifestação religiosa na qual a banda tinha um papel preponderante, era uma festa celebrada no dia 28 de janeiro, em um distrito [...] chamado Canabrava [...]. Minha primeira experiência em Canabrava aconteceu em 1951, quando eu tinha 12 anos e ainda tocava trompa na Banda. E a última em 1968." (CARDOSO, 1994, p.18-19)
- 19 Corais criados e regidos por Lindembergue Cardoso em Salvador: Coral de São Caetano (1968, bairro de Alagados); Os Pássaros (1970, Escola de Educação Artística da Prof.ª Margarida Mascarenhas); Coral do Colégio de Órfãos de São Joaquim (1970); Coral BESA (1976, Banco Econômico da Bahia); Coral da Polipropileno (1984, Pólo Petroquímico de Salvador); Coral da Luz (1985, Paróquia de Nossa Senhora da Luz, bairro da Pituba); Coral da TRANSUR (1987, Empresa de Transportes Urbanos de Salvador, 1987). Além desses coros formados por ele, Lindembergue Cardoso também regeu: o Coral Universitário da UFBA (1974 e 1979); o Coral da EMAC/UFBA (1979); o Madrigal da UFBA (1975-1976 e 1982-1988); o Coral do Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador (1975-1981); o Coral da Juventude do Mosteiro de São Bento (1979-1980); e o Coral da TELEBAHIA (Companhia de Telecomunicações da Bahia, 1987).
- 20 Sua produção para o canto coral inclui 38 peças para coro *a cappella*, 31 para coro e instrumentos, e 20 para coro e orquestra (com ou sem vozes solistas), sem incluir uns poucos trabalhos inacabados. Alguns títulos de arranjos se encontram em diferentes versões (*a cappella*, com instrumentos e com orquestra).
- 21 Lindembergue Cardoso ingressou nos "Seminários Livres de Música" da UBa como estudante de saxofone em 1960. Foi quando assumiu, perante a família, a responsabilidade da decisão pela Música em detrimento da Faculdade de Direito. Como ele conta em "Causos de Músico" (p.47): "Foram tempos difíceis. A única fonte de rendas que eu tinha vinha dos bailes que eu tocava aos sábados com um conjunto que, graças a Deus, era muito solicitado." Em 1964, passou a integrar a orquestra do cabaré mais famoso da cidade ("Tabaris"), de onde vinha seu principal sustento. Em 1967, ingressando como percussionista na Orquestra Sinfônica da Universidade, deixou as atividades em orquestras populares: "Minha participação nos eventos e no cotidiano dos Seminários de Música tinha aumentado tanto, que não sobrava tempo e nem vontade para continuar na música popular." (CARDOSO, 1994, p.62)
- 22 A Festa do Bonfim se realiza em torno da procissão de Nosso Senhor do Bonfim e lavagem das escadarias da Igreja. Marcado pelo sincretismo religioso, o cortejo acontece na segunda quinta-feira após o dia de Reis (6 de janeiro). Devotos católicos e membros do candomblé prestam homenagem ao santo, que, no sincretismo, corresponde a Oxalá. No lado profano da festa, ocorrem apresentações de filarmônicas, grupos de atabaques, capoeira e samba.
- 23 Na Umbanda, Oxaguian é o Oxalá menino, sincretizado com o Menino Jesus de Praga.

- 24 A versão orquestral de *Oniçá Orê* (op.75, 1981) foi escrita em homenagem ao artista plástico Carybé, o grande cronista visual da Bahia, pelo seu 70.º aniversário.
- 25 A estreia (ocorrida na missa oficiada pelo Papa João Paulo II no Centro Administrativo de Salvador em 7.7.1980) contou com um coro de 672 vozes sob a regência do compositor.
- 26 Texto "Caminhando com Jesus" de D. Avelar Brandão Vilela; Melodia de Lindberg Pires.
- 27 "Enviai, Senhor, operários para vossa messe, pois a messe é grande e poucos os operários".
- 28 Segundo o que informa a Nota 14, a energia elétrica no município de Livramento data da administração de João Correia e Silva (1951 - 1955). Estamos nos referindo aqui ao período dos 7 aos 11 anos do compositor (1946 - 1950), quando, segundo relato seu em "Causos de Músico", Livramento era uma cidade sem luz elétrica: "[...] naquela noite, meu pai [...] disse: 'Nós vamos ali na Associação ouvir o rádio e voltamos logo'. Saímos, meu pai e eu - na época com sete anos - rumo à Associação. Subimos o beco do sobradão até alcançar a Praça da Matriz, onde ficava localizado o Club, e todo o percurso foi feito na escuridão, pois não havia luz elétrica em Livramento. Quando chegamos lá, observei [...] as pessoas que, sentadas em semi-círculo, ouviam atentamente os sons que saíam daquela caixa retangular.[...] Subitamente, o som que era claro e bom, silenciou como que por encanto! Imediatamente um dos ouvintes levantou-se e apertou as 'aranhas' da bateria e tudo se normalizou." (CARDOSO, 1994, p.9)
- 29 A exemplo: *O Sufoco*, *A Coisa*, *Pobre(ma)*, *Rico Instrumento Pobre*, *Lux de Lixo*, etc.
- 30 "Objeto sonoro": estruturas gestálticas complexas, sintetizando um determinado número de componentes que interagem em complementaridade, e que se identificam pelas particularidades diferenciais que mantêm com o ambiente. Essa definição se deriva do conceito de "unidade sonora composta" apresentado por Didier Guigue (GUIGUE, 2007, p.41-42).
- 31 Uma criação do compositor, a "clave das regiões" -  - já se encontra em suas obras do final da década de 1960, a exemplo, em *Captações* op.9, de 1969 (cf. Ex.17).
- 32 A exemplo: *Peça para Madeiras*, *Cordas*, *Metais*, etc. (1969, para fagote, violino e requisitos); *Captações* (1969, para conjunto misto); *Espectros* (1970, para coro e orquestra); *Dois* (1970, para soprano e fagote); *Aleluia* (1970, para coro misto e bumbo); *Órbitas* (1971, para conjunto misto); *Concerto Brevíssimo para Fagote* (1972, para fagote e requisitos); *Natureza Morta* (1976, para flauta, oboé, saxofone soprano e piano); *A Voz Colérica do Megafone* (1977, para coro e instrumentos); *Carinhinho a Diamantina* (1981, para voz solista, coro e orquestra); *Fla π* (1982, para flauta e piano) e *Minimalisticamixolidicosaxvox* (1988, para coro e saxofone tenor).
- 33 Em fevereiro de 1982, Lindembergue Cardoso foi professor de Composição no Centro de Estudos "MVSICA", de Goiânia.
- 34 O op.110 (última obra indexada) é uma transcrição da *Missa Nordestina* op.3 para coro e orquestra de câmara.

Ilza Nogueira (PhD, *State University of New York at Buffalo*) é compositora e musicóloga. Desde 2003 integra a Academia Brasileira de Música, ocupando a Cadeira 27. Sua obra teórica concerne à música contemporânea brasileira, com ênfase no Grupo de Compositores da Bahia. É autora do livro *Ernst Widmer: perfil estilístico* (Salvador: UFBA, 1997) e do catálogo de obras de Ernst Widmer, publicado em 2007 pela Academia Brasileira de Música. Desde o ano 2000, coordena o projeto de pesquisa "Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA" (< <http://www.mhccufba.ufba.br>>), onde publica edições críticas de partituras com ensaios analíticos, edições de textos teóricos com ensaios críticos e catálogos de obras dos compositores pesquisados. Seu trabalho musicológico mais recente é o catálogo de obras de Fernando Cerqueira (2011), publicado na *internet* pelo projeto citado.