EUNICE KATUNDA:

O CAMINHO INCERTO DE UM GÊNIO CERTO

Revista**Música** | **vol. 19, n.2** | **pp. 173-196** | **jul. 2019**

Iracele Vera Lívero de Souza

iracele.livero@gmail.com | UNESP



EUNICE KATUNDA: The Uncertain Path to a Right Genius

Recebido em: 26/05/2019

Aprovado em: 15/06/2019

RESUMO

Este artigo é a minha interpretação da vida e obra para piano da compositora brasileira Eunice Katunda (1914-1990) em conformidade com o contexto social e o contexto da própria composição. Apesar de discutidas questões da mulher compositora, não se pretende concluir sobre uma maneira feminina de compor. Em todas as observações analítico-estruturais comentadas, observo uma preocupação em abordar questões de gênero, assim como investigo as dificuldades sociais experimentadas e que influenciaram sua composição.

PALAVRAS-CHAVE:

Eunice Katunda; Gênero; Piano; Interpretação.

ABSTRACT

This article is my own interpretation of
the life and output for piano of the
Brazilian composer Eunice Katunda
(1914-1990), according to both social and
composer's context. Despite the so
debated women composer questions, I
don't intent to offer any conclusion about
a "feminine way" of composing. I observe
a concern to approach gender issues in
all analyses, along with an investigation
about social difficulties that have had
some influence upon her.

KEYWORDS:

Eunice Katunda; Gender; Piano; Interpretation

EUNICE KATUNDA: O CAMINHO INCERTO DE UM GÊNIO CERTO

Iracele Vera Lívero de Souza iracele.livero@gmail.com | UNESP

Introdução

Há cerca de dez anos, quando finalizava meu Doutorado,¹ contava a um amigo o meu entusiasmo pela descoberta recente de uma compositora brasileira, Eunice Katunda, objeto de estudo da minha tese. Queria ser capaz, ao final de minha pesquisa, de realmente compreender não somente a obra musical de Eunice Katunda, assim como também o papel da mulher compositora no século XX, num universo como se sabe, tão pouco acolhedor para uma mulher.

Bem antes disso, comecei a conhecer a música de Eunice Katunda, através das pesquisas relacionadas ao *Grupo Música Viva* durante a década de 1940. O *Grupo Música Viva* composto pelos compositores Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger, liderado por J. H. Koellreutter, trabalhou intensamente na criação de uma música brasileira de acordo com as novas experiências musicais europeias, com objetivo de coloca-la em pé de igualdade com a música internacional.

Inspirada por este momento da música brasileira, Katunda produz muito: compõe e tem participação fundamental como intérprete em primeira audição da música nova, ao lado de Geny Marcondes, nos programas da Radio Ministério da Educação, intitulado *Música Viva*.

A obra musical para piano de Eunice Katunda e a mulher tomam corpo neste trabalho – compreendo melhor a música de Eunice quanto mais entendo que mulher foi ela.

Neste artigo, pretendo revelar a obra da compositora, porém não de forma isolada e fora do contexto, mas suas conotações intrínsecas, no que se refere à um possível diálogo com uma tradição musical, quiçá literária e ao mesmo tempo vigorosa e com grande caráter inovador. Procuro me aproximar da obra de Eunice Katunda a partir de vários pontos, com uma abordagem estrutural e analítica (já realizado em minha tese), com a descrição de obras de outros autores que nos fazem compreender a tradição assim

¹ SOUZA, Iracele Vera Lívero. *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda*. Tese de Doutorado, Campinas, Instituto de Artes, UNICAMP, 2009.

como procurar estabelecer uma relação dessas obras com o cenário cultural e ideológico daquele momento.

Abordar aspectos técnicos na obra de Eunice Katunda exigiu aprofundamento das ferramentas de análise pertinentes a cada uma. A compreensão destas peças trouxe dados que me habilitam a interpretar a sua música, permeada de força em seu universo feminino. Esta pode ser uma possível história sobre a música de Eunice Katunda que eu construí. Não traço conclusões definitivas e não faço julgamento. Apenas busquei valorizar a vida e a obra de Eunice Katunda, ainda pouco conhecida na história da música brasileira.

Para além da partitura

O musicólogo Carlos Kater (2002), na travessia de suas descobertas, recupera e expõe a mulher compositora no século XX e abre caminho para novas investigações a respeito da produção musical de Eunice Katunda. Contemplar a obra desta compositora requer abordagens complementares além da música *per se*, sua estrutura e seus aspectos técnicos, para o que se está além disso – o universo que a cerca e toda produção musical do período.

Como coloca Kerman (pp. 15-18) a análise é uma poderosa ferramenta de conhecimento do repertório musical individual e geral. Mas, musicologicamente falando, ela pode ser um posto de vista limitado; e, então "uma demonstração teórica pode ser legitimamente tão abstrata quando os demonstradores necessitam para provar seu ponto".

No entanto, isto levanta questões, especialmente por quê "os analistas deveriam se concentrar somente na estrutura interna das obras de arte individuais e não se importarem com assuntos como a história, a comunicação, os afetos, os textos e os programas, a existência de outras obras de arte e muito mais". Em suma, um contexto de influências na vida tanto quanto nas obras dos criadores.

Sob este ponto de vista, pretende-se de um lado seguir uma orientação analítica, e por outro uma orientação que vai além da partitura, levando-se em conta as múltiplas forças que interagem na criação musical (TOMLINSON, 1993).

Portanto, além da análise descritiva da obra de Eunice Katunda, reconheceremos sua integração com a história, procurando contextualizar e situar essa obra e sua compositora. Destarte, procura-se entender e relacionar Eunice com as tradições e ideologias, caminhos e descaminhos da vanguarda na música do século XX.

A compositora e a questão do gênero

O feminismo ao longo do tempo vem se manifestando historicamente em "ondas", em seus fluxos e refluxos. Diferentes autoras relatam que a obra do filósofo Poulin de la Barre (*Sobre a Igualdade entre os sexos*, 1673) e os movimentos das mulheres durante a Revolução Francesa, foram um dos momentos-chave na articulação do feminismo moderno. É importante lembrar que três meses após a queda da Bastilha, cerca de seis mil mulheres parisienses marcharam para Versalhes com a finalidade de escoltar o rei até Paris de onde seria muito mais difícil fugir dos grandes problemas do povo (GARCIA, 2015).

Muitas mulheres afrontaram esta temática feminina, entre elas Olympe de Gouges (1748-1793) que escreveu a *Declaração dos Direitos das Mulheres e das Cidadãs*, em 1791, cuja intenção era conscientizar as mulheres de seus direitos negados – liberdade, propriedade e o direito a participação política.

Porém a Revolução Francesa representou a derrota para o feminismo, cuja presença foi proibida em qualquer tipo de atividade política. E para piorar, o Novo Código Civil napoleônico deixou à mulher o legado de menoridade perpétua, sem direitos de administrar suas propriedades, manter uma profissão sem permissão dos maridos. Fora do sistema de educação formal, as mulheres passaram a lutar pelo voto e pela entrada nas instituições de ensino. Este foi o objetivo do sufragismo que marcou o começo da segunda "onda" do feminismo.

No século XIX, o feminismo aparece, pela primeira vez, como um movimento social de âmbito internacional. A Revolução Industrial e o capitalismo geravam inúmeros problemas sociais. Às mulheres eram negados direitos civis e políticos, as proletárias ficavam à margem da riqueza produzida pela indústria, em situação de miséria. A tendência igualitária predominou tanto na versão burguesa quanto na socialista, esta última mais atenta às condições de igualdade sociais e econômicas do que política e civil. (GARCIA, 2015).

O movimento feminista nos Estados Unidos, paralelamente aos problemas da escravatura negra, favorecidos pela igreja protestante, permitiram que a mulher aprendesse a ler e escrever assim como participar em tarefas na igreja. Nesse contexto se desenvolveu uma classe média de mulheres educadas que formaram o núcleo do feminismo norte americano no século XIX. Durante o Congresso antiescravista mundial (Londres, 1840), mulheres delegadas norte-americanas escandalizaram com suas presenças e não sendo reconhecidas foram impedidas de participar. Apesar de todo esforço na luta pelo fim da escravidão, às mulheres foi negado o direito do voto, este

cabia agora aos escravos homens libertos. Nem mesmo o movimento abolicionista manifestou apoio, por medo de perder o privilégio do voto adquirido. (GARCIA, 2015).

As inglesas conseguiram o voto depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O fim da guerra trouxe reformas bastante progressistas, o voto feminino entre elas. Na maioria dos países desenvolvidos, o voto das mulheres já era uma realidade. Este período entre guerras foi marcado pela decadência dos movimentos feministas, muitas mulheres abandonaram a militância. Não foi possível competir com os partidos políticos institucionalizados. A taxa de natalidade estava caindo e a este fato a mulher, agora mais independente, era a culpada. A segunda "onda" do feminismo estava concluída.

Foi a obra de Simone de Beauvoir (O *Segundo Sexo*, 1949), que colocou as bases teóricas para uma nova etapa (GARCIA, 2015). *O Segundo sexo* será o alicerce do feminismo dos anos 1950 e se converteu no livro mais lido pela nova geração de feministas, constituído pelas filhas das mulheres que obtiveram o direito do voto, agora universitárias. Foram estas mulheres que protagonizaram a terceira "onda" do feminismo.

A partir de 1975, o feminismo floresceu em cada lugar do mundo com suas características, tempos e necessidades próprias. Na década de 1980 a teoria feminista conseguiu dar a sua interpretação da realidade um status acadêmico. Ela se centra no tema da diversidade entre as mulheres e nas implicações práticas e teóricas desta diversidade (GARCIA, 2015).

Neste século XXI, impulsionada pelos meios de comunicação e redes sociais, estamos vivendo a quarta "onda". O que une e necessita tornar-se realidade é o fato de que os direitos das mulheres são direitos humanos, tudo isso aliado à criação de novos modelos de relações pessoais e diferentes opções de vida.

A criação de uma nova visão de pensamento que coloque as mulheres presentes na construção da história, que as retire da posição desfavorável e da invisibilidade, se faz necessário. O processo de exclusão determinou a escassez de dados sobre as mulheres em comparação aos dos homens. No entanto, esse fato pode ser superado se, com afinco resolvermos escavar a história.

As compositoras foram raras e esquecidas e, salvo exceções, foi o universo masculino que, conforme seus parâmetros, regulou as ações e condutas das mulheres. Conforme confirma Algranti (1993, p. 81), conselhos e advertências sobre a conduta ideal para as mulheres sempre existiram. Antes de serem escritos e agrupados em corpos sistemáticos, com certeza devem ter sido transmitidos oralmente, baseados nas tradições das sociedades e nos papéis que se esperavam que as mulheres desempenhassem. Na

maior parte das vezes, os compêndios de comportamento foram redigidos pelos homens e resumem as imagens ideais que estes possuíam sobre as mulheres.

As compositoras que se sobressaíram, assim o fizeram "certamente porque não fo[ram] um modelo de mãe, porque rejeit[aram] os códigos sociais [...] e porque cism[aram] de seguir uma profissão masculina", como fala Michele Friang em sua biografia sobre Augusta Holmès (FRIANG, apud PERROT, 2017, p. 105). Sofreram as consequências do seu tempo e foram rapidamente esquecidas. Vê-se aqui um abalo nos padrões vividos pela sociedade no que tange à representação da mulher e seus compromissos cotidianos na época.

Parece haver um consenso entre críticos musicais e a sociedade em geral de que as mulheres são excelentes intérpretes, mas que poucas se aventuraram na arte de compor. Atualmente, estes obstáculos ainda persistem. A composição musical, a política, certas práticas desportivas e ramos da ciência, do pensamento (como a filosofia, por exemplo), são vistas, ainda hoje, com ressalvas, quando pretendidas pelas mulheres.

Mulheres intérpretes, como pianistas, violinistas, cantoras líricas, não tiveram grandes impedimentos na convivência com seus pares masculinos; no entanto, no campo da regência assim como na composição, a disputa e o enfoque foram desiguais. Também no cenário de música popular, a mulher compositora receberá destaque somente a partir da segunda metade do século XX e, ainda assim, em número inferior aos homens.

No conceito masculino de que o espírito feminino carecia da necessária abstração para a criação, parecia impossível a existência de um gênio feminino que pudesse ascender sobre a masculinização da sociedade, de tal modo que mesmo algumas mulheres geniais incorporariam essa visão defeituosa da fragilidade do alcance criativo da mulher. Basta ver num pequeno exemplo: Clara Schumann (1819-1896), no século XIX, casada com o compositor Robert Schumann, manifestava uma pungente desconfiança sobre o valor de seu *Trio para violino, violoncelo e piano*, numa carta de 1846, onde o descreve como um "simples trabalho de mulher, carente de força e, aqui e acolá, também de invenção" (REICH, 2001, p. 218).

Fanny Mendelssohn (1805-1847), irmã de Felix Mendelssohn e tão dotada quanto ele, tanto para o piano como para a composição, teve de abandonar a música por motivos familiares. A respeito da música, seu pai lhe escreve: "É possível que, para ele (Felix), a música venha a ser uma profissão, enquanto, para você, não será mais do que um ornamento" (PERROT, 2017, p. 104).

Inspirada nesta profusão de ideias, sinto-me encorajada a revelar a obra de uma mulher compositora em um contexto de estudos analíticos, refletindo como questões políticas e ideológicas vieram a repercutir na obra desta compositora.

A música erudita é uma das áreas em que a situação de desigualdade de gêneros é ainda bastante visível. E se há inúmeros artigos e simpósios onde se discute a condição da mulher compositora, é porque realmente ainda o papel de compositora é visto como uma "condição". Não há registros de discussões (ou outros), sobre o homem compositor, pois neste universo ele, homem, continua como maioria. No entanto o trabalho pioneiro de uma mulher é convenientemente esquecido por estes próprios homens compositores.

Evidenciando a relevância de uma abordagem feminista, surgiram na década de 1970 os primeiros estudos sobre o tema, cujo objetivo era encontrar mulheres esquecidas na história da música e tornar sua obra acessível.

Eunice de Monte Lima (mais tarde Eunice Catunda em virtude de seu casamento com o matemático Omar Catunda, e assumido (K)atunda após seu divórcio), nasceu no Rio de Janeiro, em março do ano de 1914. Compositora, pianista, maestrina, poetisa, integrante do Grupo Música Viva de 1946 até 1950, destacou-se pela sua habilidade técnica e criativa num momento intrigante de ruptura na música brasileira. Em seu livro sobre a compositora, Kater (2000) relata que Eunice foi uma mulher de grande capacidade autocrítica, que sempre questionou e reviu seus pensamentos ao longo da carreira.

Aos sete anos entrou para o grupo escolar, mas nunca chegou a completar o curso primário. Recebia aulas em casa de voluntários amigos, e foi aprendendo por etapas. Com onze anos deu um concerto no Instituto Nacional de Música, em seguida em Vitória, recebendo uma quantia em dinheiro suficiente para comprar um piano Steinway.

Menina prodígio, com apenas dois anos de idade sentou-se ao piano e executou, sem erro algum, uma melodia conhecida - *minha rolinha*, *sinhâ*, *sinhô* -, como relata sua mãe em *As incríveis*.² Aos cincos anos tornou-se aluna de Mina Oswald, filha do grande compositor e pianista Henrique Oswald, com a qual iniciou seus estudos dos 5 aos 8 anos; dos 9 aos 12 anos passa a estudar com Branca Bilhar ³, professora e compositora, filha de outra figura de proa do Rio na época, Sátiro Bilhar⁴; e, com 13 anos, vai estudar com Oscar Guanabarino,⁵ permanecendo até 1936. Um crítico escreve, após um concerto

² Texto datilografado como um diário. Acervo Familiar, cópia de posse desta pesquisadora.

³ Vale ressaltar aqui a grande dedicação feminina aos estudos do piano na época. O Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, no período de 1912 a 1921, atribui láurea a 50 alunos e deste total 41 são mulheres. Em 1912, dentre estes laureados encontra-se Branca de Alcântara Bilhar.

⁴ Sátiro Bilhar foi um importante músico popular dos grupos boêmios de Choros frequentados por Villa-Lobos.

⁵ Oscar Guanabarino foi o mais importante crítico musical da época no Rio de Janeiro.

de Eunice, que a "senhorinha não passou pelo Instituto Nacional de Música", uma referência nacional, mas, no entanto, "exibe uma técnica transcendente, digna dos grandes virtuoses".⁶

Por discordâncias do seu professor Oscar Guanabarino, Eunice não pode cursar o Instituto Nacional de Música. É notório saber que Eunice Katunda estudava a música de Heitor Villa-Lobos, a contragosto também do seu professor, entretanto tornou-se grande intérprete do mestre o qual a considerava sua excelente e genial intérprete.

Desde muito cedo, Eunice fora encorajada a tocar de ouvido antes mesmo de ler as notas: transpunha para o piano a música que ouvia do clube vizinho. Ela assistiu às apresentações e improvisos no ambiente de Branca Bilhar, sua professora de então. Improvisava sozinha, habilidade que continuou a desenvolver ao longo de sua vida. Harmonia, análise, contraponto foram reforçados quando Eunice tinha 19 anos e, já casada, se mudara para São Paulo. Com carta de apresentação de Oscar Guanabarino, foi estudar com Furio Franceschini, iniciando também seus estudos de composição.

Em 1941, na ocasião de sua interpretação do *Concerto para piano n. 4, op. 58* de Beethoven⁷ no Theatro Municipal de São Paulo, sob a regência do também compositor Camargo Guarnieri, Eunice passa a ser aluna de composição e de piano do mestre, já que sua orientadora Marieta Lion havia deixado o país. Este momento foi um marco na vida de Eunice, não para sua carreira de concertista, mas de compositora, que se inicia.

Quando Eunice retorna ao Rio de Janeiro, em 1946, uma nova fase se inicia na sua vida musical. Conhecendo H. J. Koellreutter, passa a estudar intensamente contraponto rigoroso, composição, estética musical, orquestração e a produção internacional dos compositores modernos. A pianista passa a ser uma compositora de vanguarda, ao lado de Claudio Santoro, Guerra Peixe e Edino Krieger.

Eunice Katunda tem um catálogo com 81 obras registradas, entre as quais constam também obras populares arranjadas, adaptadas e/ou orquestradas por ela. São peças sinfônicas, ciclos de canções, peças para piano, coro e câmara em diversas formações.

Como já dissemos em um Ensaio na Revista Funarte:

Embora tenha sido encorajada em seu trabalho como compositora, inúmeras vezes Eunice expressou dúvidas sobre o valor criativo dele. Ou seja, pairava sempre a dúvida sobre a validade ou mesmo do valor intrínseco da composição de uma mulher no horizonte dubitativo de Eunice. Fatos pessoais e sociais estariam alimentando sua insegurança. A expectativa ainda prevalecente era a de que mulheres deveriam manter uma atitude privada e predicativos domésticos de toda boa mulher. Deve-

-

⁶ Jornal Folha da Manhã, Rio de Janeiro, 3/09/1941 s.a.

⁷ Segundo o Jornal *O Estado de São Paulo*, este concerto de Beethoven foi estreado em São Paulo por Eunice Katunda e Camargo Guarnieri na regência em 5/9/1941. *O Estado de São Paulo*, 6/9/1941.

se convir que ainda nessa década eram raros os casos de mulheres bem-sucedidas em suas carreiras como pianistas compositoras. Difícil dizer se havia discriminação, uma vez que a atividade de intérprete era mais adotada pelas mulheres e a de regente-compositora continuavam estancadas. Apesar da impossibilidade de contestar o talento e profissionalismo de Eunice Katunda como regente, pianista e compositora, em artigo de 10 de dezembro de 1955, intitulado "Uma dona de casa normal", Arnaldo Câmara Leitão mostra as garras do seu preconceito social, reafirmando a condição de Eunice como mulher e ressaltando suas qualidades como dona de casa normal, mãe de dois filhos e dotada de atributos culinários. A matéria deixa transparente que a atuação profissional de Katunda não lhe privou dos dotes domésticos, característica de toda boa mulher. Somado a isso, suas inquietações políticas e musicais, manifestadas em documentos da época, podem ter aumentado seu desconforto com a composição; embora não pareçam ter afetado suas ambições para uma carreira de concertista. No entanto, apesar de sentimentos alternativos sobre seus poderes criativos, Eunice continuou a compor até 1983, com um período de maior produção nas décadas de 1950 e 1960 (LACERDA, 2018).

A Compositora e sua obra: Katunda e o tratamento do dodecafonismo ⁸

A partir de 1946, Eunice se consagra como compositora. Neste momento era discípula de Hans-Joachim Koellreutter, no Rio de Janeiro.

Ela foi a única compositora das Américas a ter uma obra apresentada no Festival de Bruxelas, na Bélgica em 1950, o Quinteto *Homenagem a Schoenberg* (1949), para clarinete, clarinete baixo, viola, violoncelo e piano. A banca para seleção foi composta por Jean Absil (Bélgica), Luigi Dallapicolla (Itália), Pierre Cappedevielle (França) e Guillaume Landré (Inglaterra) e foi executada no terceiro dia do Festival ao lado da música de A. Webern e D. Milhaud.

Dentre as peças dodecafônicas para piano compostas por Eunice Katunda, encontram-se as *Quatro Epígrafes: I-Calmo; II- Agitato rubato; III- Grave calmo e IV-Agitato molto*, compostas no Rio de Janeiro em 1948. Sua estreia se fez no I Congresso de Música Dodecafônica, Hotel Kurhauss-Victoria, Lugano, na Suíça, pela própria autora. A peça é uma transcrição para piano da obra orquestral *Cantos à morte*,9 composta em 1946, Rio de Janeiro.

Através da matriz realizada sobre a série da *Epígrafe I*, foi possível perceber que as séries se relacionam entre si - as três séries empregadas nas peças seguintes são versões transformadas da primeira. Pelas suas próprias formações, as séries de doze sons podem ser transformadas por operadores como Inversão e Transposição, sem, no

 $^{^8}$ As peças para piano abordadas aqui foram editoradas por esta autora e se encontram em minha tese de doutorado.

⁹ Ou *Quatro cantos à morte:* para piccolo, flauta, oboé, corne inglês, 2 clarinetas, 2 fagotes, contrafagote, 2 trompetes, 4 trompas, 3 trombones, piano (percussão), cordas (violino, viola, violoncelo, contrabaixo). Os originais permaneceram na Suíça, onde foi estreada por Hermann Scherchen, Zurique, 12/1948 (KATER, 2001, p. 88).

entanto, alterar o seu conteúdo, apenas modificando a ordem dos seus elementos. Isto se dá pelo fato de que ela contém sempre os doze semitons do espaço cromático.

Epígrafe I – Calmo, é a primeira peça das Quatro Epígrafes, constituída de 13 compassos em tempos quaternário, ternário e também 3 ½ e 2 ½. A série original de doze sons empregada nesta Epígrafe I é a seguinte:



Figura 1. Série de 12 sons. Epígrafe I.

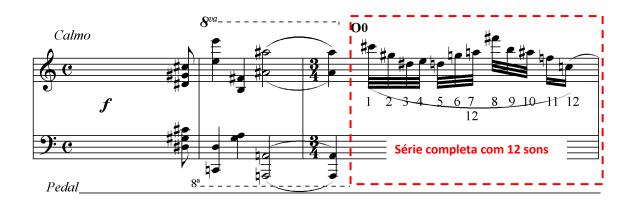


Figura 2. Apresentação da série, c. 1-3. Epígrafe I.

Epígrafe II – Agitato rubato é a segunda peça das Quatro Epígrafes, constituída de 12 compassos em tempos quaternário, ternário e também 3 ½ e 2 ½. A série empregada na Epígrafe II é a Retrógrada da Original da série da Epígrafe I (ROo), com uma permutação entre o décimo primeiro e décimo segundo sons (Figura 3).

RO₀



Figura 3. Série de 12 sons. Epígrafe II.

A série aparece, na sua íntegra, na linha inferior (c. 1-2), na região grave do instrumento. Em seguida, verticalizada (c. 3-4) na região aguda do instrumento (Figura 4).

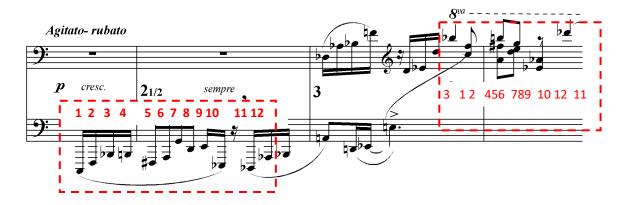


Figura 4. Apresentação da série ROO, c. 1-4. Epígrafe II.

Epígrafe III – Grave Calmo, é a terceira peça das Quatro Epígrafes, constituída de 13 compassos em tempos binário, ternário e quaternário. A peça se subdivide em duas seções, separadas por uma fermata sobre as notas mais aguda e grave: 1ª Seção (c. 1-9) e 2ª Seção (c. 10-13) e uma codeta (c. 14).

A série empregada na Epígrafe III é a Inversão da Série Original da Epígrafe (Figura 5).

I (10)



Figura 5. Série de 12 sons. Epígrafe III.

A Série Original aparece na linha inferior (c. 1-2), na região grave do piano. Na série, consta a presença de duas notas de mesma altura - Dó# e Ré (Figura 6).

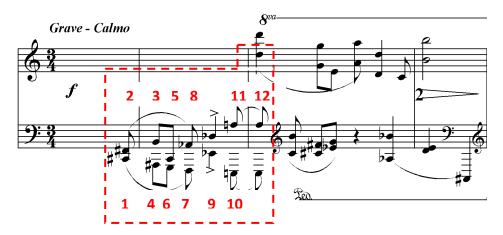


Figura 6. Apresentação da série I0. Epígrafe III, c. 1-2.

Epígrafe IV – Agitato Molto é a quarta peça das Quatro Epígrafes, constituída de 15 compassos em tempos binário; 3 ½; 2 ½ e 1 ½.

A peça se subdivide em duas seções, separadas por uma cadência: 1^a Seção (c. 1-11) e 2^a Seção (c. 12-15). A série empregada na *Epígrafe IV* é a oitava transposição da série da *Epígrafe I* (Figura 7).

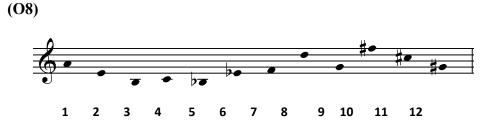


Figura 7. Série de 12 sons. Epígrafe IV.

A série aparece (Figura 8), na sua íntegra e verticalizada nas duas linhas da peça (c. 1) e linearmente, com a quinta nota da série (Sib) alterada por meio tom ascendente, na linha superior (c. 2).

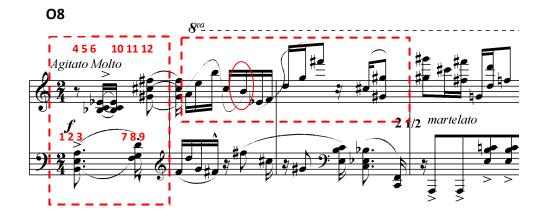


Figura 8. Apresentação da série 08, c. 1-4. Epígrafe IV.

Em Eunice Katunda a mentalidade dodecafônica foi se acertando de maneira gradual, a princípio de forma visceral, acreditando não haver contradição entre a técnica dodecafônica e a arte do povo. Nas *Epígrafes*, ela abordou a técnica dos doze sons não de modo completo, mas baseou toda a composição em uma série de onde se derivam as demais; no entanto apresenta partes livres, não derivadas da série, ainda que contida na severidade formal dos cânones por movimento direto, contrário e retrógrado. Posteriormente, já não acreditando na formalidade da técnica, atribuiu àqueles que a usam de maneira formal uma falta de capacidade em se fazer música, como se fosse um refúgio no novo que esconde suas penúrias. Acredita na técnica dodecafônica para uma música capaz de se revelar a verdadeira razão de ser, que seja expressão da sua experiência humana que luta e sofre para exprimir algo que tem que ser expresso humildemente e laboriosamente, como deixa manifestado numa carta enviada de Veneza, 27/01/1949 para Omar Catunda.

A sua busca técnico-composicional revela uma compositora preocupada com os problemas estéticos da música contemporânea brasileira. Nos seus escritos sobressai a sua permanente inquietação com o mundo. Em Katunda vê-se uma mulher com ideais novos cujas qualidades envolvem seu caráter firme, impregnados de tensão interior. Seria um erro tentar compreender a força criativa de Katunda apenas através dos esquemas técnicos aplicados na sua obra. Mais importante é tentar compreender o porquê e o modo como ela usou a técnica dos doze sons. Se atentarmos somente aos aspectos técnicos da obra, não será possível reconhecer o seu sentido e conteúdo.

As fontes utilizadas para esses meus comentários críticos foram as cartas que Katunda enviou à sua família e a amigos enquanto esteve na Europa nos anos de 1958 e 59. O tom é de grande realização e gratidão pela oportunidade que lhe é dada neste momento — conviver com grandes personalidades da vanguarda musical como Luigi Dallapicolla, Luigi Nono e Bruno Maderna, este último como discípula, se aperfeiçoando na técnica dodecafônica.

É sabido que uma criação artística acaba por ser uma interpretação crítica de outro trabalho artístico, que talvez signifique a potente influência insuflada pelas ideias inerentes aos artistas criadores. No entanto, vemos em Eunice Katunda o que se poderia chamar de uma "pós influência", pois ao chegar à Europa, e com a convivência especialmente de Bruno Maderna, eminente compositor introdutor do dodecafonismo na música italiana, depara-se com uma espécie de confirmação do seus ideais de uso da técnica dos dozes sons, mencionados acima. Ou seja, o importante era o modo de uso da

técnica e não ela própria, produzindo assim um meio para um fim e não um fim em si mesmo.

Aos olhos de Eunice, a música ia muito além de dissonâncias e consonâncias. O papel do compositor seria o de contribuir com seu trabalho para a coletividade, ensinando música ao maior número de pessoas possíveis. No entanto por se achar em plena dialética com o seu tempo, a música de Katunda refletia a busca dos compositores em retratar a nossa realidade. Sua música era o próprio modernismo. Esta técnica dos doze sons estará presente em outras peças, inclusive em *Lirici greci* que compôs em 1949 na Itália, sob orientação de Bruno Maderna.

Eunice Katunda sempre foi uma mulher de enorme capacidade crítica. Ao voltar da Europa e em função da *Carta Aberta* de Camargo Guarnieri, reviu seus conceitos estéticos. Seria possível fazer música atonal ou dodecafônica de caráter nacional? Embora esta técnica tenha sido a ponte para estar ao lado dos compositores de vanguarda em um importante momento da sua vida, Eunice renega o dodecafonismo.

As décadas que se seguem (1950-60) darão início a uma fase de pesquisas em busca do folclore, coleta de cantos típicos de rituais. As temáticas agora girarão em torno do rítmos e cânticos da Bahia e de expressões do candomblé, tendo como destaque a formação de música vocal e canção de câmara.

A visão de mundo e de música de Eunice Katunda, sempre em grande dinâmica e transformação nos faz pensar que sendo ela uma mulher de gênio pudesse transmitir em sua criação o ponto de vista feminino. Porém isso na música não se configura tão visível.

Citron (1993, p. 160) argumenta que dificilmente alguém poderia identificar um estilo feminino de compor. Porém fatores sócios-culturais, podem afetar o estilo indiretamente: "o que poderia ser factível e significativo de fato é uma teoria que considere o estilo de gênero como um crescimento de certos fatores culturais".

Talvez, a Sonata da Louvação ilustre essa questão.

Sonata de Louvação: aspectos analíticos

A *Sonata de Louvação*¹⁰ para piano solo, composta em 1958 e revisada em 1967, contém impressões colhidas de sua segunda viagem à Bahia, em 1957. Esta sonata é

 $^{^{10}}$ Para conhecer a análise integral da *Sonata de Louvação*, remeto à minha de Tese de Doutorado, citado no item 1.

constituída de dois movimentos: I - Dos bardos do meu sertão... *Allegro deciso;* II - De Acalantos e Noites... *Calmo e triste*

O primeiro movimento está dividido em 14 seções, caracterizadas por mudanças de andamento e caráter. Outro aspecto a observar é que a peça está organizada nos seguintes modos (Figura 9):



Figura 9. Apresentação dos modos no I movimento da Sonata.

A seção 1 apresenta um motivo em Mi b mixolídio, sobre um pedal de Mi b, na região grave do piano. Este motivo, é tratado em oitavas e formado por dois componentes: (a) e (b). Suas variações ocorrem a partir da repetição do segundo componente do motivo (b), por meio de transposições por segunda maior, acréscimo de novos sons, alterações rítmicas, alteração de andamento e articulações, mudanças de textura. A peça conclui numa cadência em Mi b (Figura 10).

Seção 1: Allegro deciso (c. 1-6).

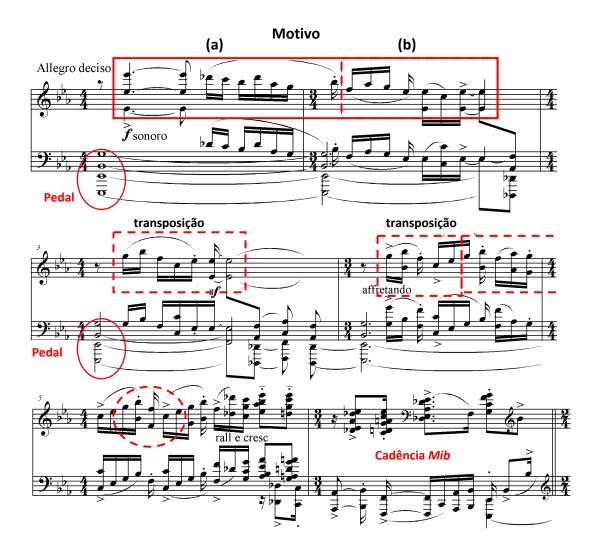


Figura 10. Apresentação do motivo.

A seção 2 emprega um motivo rítmico-melódico desenvolvido a partir de um mesmo padrão de intervalos harmônicos, de quartas e quintas justas, em compasso binário, com os tempos subdivididos em quatro. Este motivo e sua variação aparecem repetidos simultaneamente em uníssono, sobre um pedal de Si \flat .

Seção 2: Mais animado. Cantando (c.7-13).

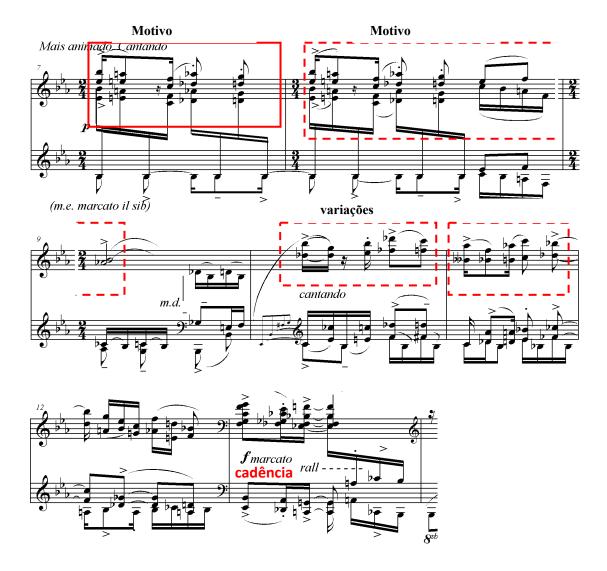


Figura 11. Apresentação do motivo rítmico-melódico.

Na seção 4, a compositora emprega uma linha melódica retirada diretamente do folclore com modificações — uma cantiga de cego (Figura 12).

Seção 4: Calmo-nostálgico (c. 23-34).



Figura 12. Motivo do folclore com modificações.

Ao analisar a *Sonata de Louvação*, I - Dos bardos do meu sertão... *Allegro deciso*, sob vários pontos de vista analíticos, conclui-se que: a peça foi organizada através dos modos mixolídio, dórico e eólio, estabelecidos pela construção da linha melódica, pelo pedal e como centros e *ostinatos*; a peça é formada por cinco Motivos derivados dos modos e suas respectivas variações, alguns com citação direta do folclore com modificações, outros originais com influência rítmica e melódica do folclore da Bahia; a peça apresenta um sentido de continuidade dados pelas diferenciações de caráter em cada seção que contribuem para a organização da estrutura. Verifica-se a presença de acordes formados pela justaposição de intervalos de 4^{as}, acordes de 2^{as} acrescentadas

numa diversidade textural que interconecta motivos e variações mesmo sem o emprego dos recursos da tonalidade, mantido nos centros modais.

O segundo movimento, *De acalantos e noites... Calmo e triste*, está dividido em duas grandes partes mais uma Coda, caracterizadas pelo emprego de motivos, *ostinato* e mudança de andamento.

O primeiro aspecto a se observar é que a peça está organizada nos seguintes modos (Figura 13):

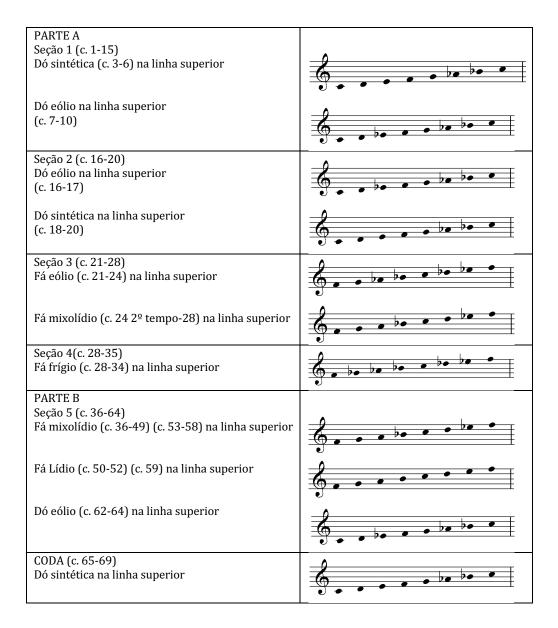


Figura 13. Modos e escalas formadoras do movimento.

A seção 1 apresenta um motivo caracterizado por uma linha melódica com contornos ascendente e descendente, com alterações cromáticas sobre um mesmo baixo *ostinato* na região média do piano (Figura 14).

Seção 1: Calmo e triste (c.1-15).

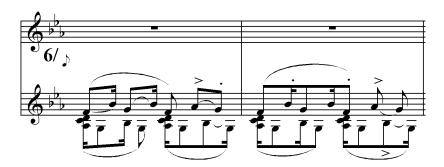


Figura 14. Ostinato 1. Seção 1. Sonata de Louvação. De acalantos e noites.

Ao analisar a *Sonata de Louvação*, II - *De acalantos e noites...,Calmo e triste*, sob vários pontos de vista analíticos, conclui-se que: a peça foi organizada através dos modos mixolídio, dórico, eólio, frígio e da escala em *dó* sintética, estabelecidos pela construção da linha melódica, pelo emprego do pedal como centros e *ostinatos*; é formada por quatro motivos derivados dos modos/escala desenvolvidos por variações. O motivo quatro é o mesmo apresentado no 1º movimento da sonata, porém se apresenta aqui com transposição. Na textura, observa-se o emprego de três *ostinati* rítmicos e um pedal, elementos responsáveis pela subdivisão da peça.

A Sonata de Louvação aproxima a compositora da música nacional, através da referência às manifestações brasileiras, embutidas no título e subtítulos (Dos bardos do meu sertão e De acalantos e noites) e também pela remissão à rítmica afro-brasileira. Apesar do título, não emprega a forma sonata, pois a partir do momento que se usa outro material, que não seja embasado nas estruturas tonais, o formato se descaracteriza. A estrutura da sonata serviu a propósitos expressivos de muitos compositores do século XX, cujo caráter peculiar da forma praticamente desapareceu. No caso da Sonata da Louvação a ligação fica por conta da divisão do primeiro movimento em três partes, dos motivos que se reapresentam e dos centros que caminham por relações de quintas, porém sem o emprego da harmonia tonal funcional.

Vemos aqui o lado criativo e até mesmo a confrontação da compositora com uma "masculinização" da música no sentido das grandes formas. Em geral associou-se as grandes formas ao mundo masculino e as pequenas formas "mais delicadas" ao mundo feminino, de forma que a importância ficasse bem estabelecida. Ao mesmo tempo neste

momento fez uso das raízes da música brasileira, segundo ela, pelo seu ideal de ser uma compositora nacional e fazer uma música de imediata compreensão.

As Miniaturas

Eunice compôs nas décadas de 1970 e 1980 peças para piano solo em formato de miniaturas: *Três momentos em New York* (1969) *com Evocação de Jazz, Branca Neve Invernal e Modinha Singela*; e *La Dame et La Licorne* (1982), uma suíte com seis pequenas peças.

La Dame e La Licorne é a última peça escrita para piano pela compositora. As seis peças desta suíte se unificam pelo título, que faz alusão a um ciclo de seis tapeçarias francesas, consideradas como um dos grandes trabalhos anônimos da arte medieval na Europa.

A textura é um elemento causador de diversidade nas peças. A ilusão de variedade tímbrica criada através dos procedimentos e organização dos materiais, demonstra sensivelmente a busca em se criar cenas musicais, tal qual observássemos uma coleção de seis tapetes, ou mesmo uma exposição de quadros.

La Dame et sa Suivante...Elles chantent..., abre a narrativa da suíte. Apesar da escrita pianística simples, nunca vista antes na obra da compositora, busca representar o canto dialogado entre as damas, referido pelo título (Figura 15).



Figura 15. La Dame et sa Suivante.

Les Lièvres...jouent... é a segunda peça, em andamento rápido e bastante cromático, sugerindo o movimento peculiar de corrida das lebres (Figura 16).



Figura 16. Les Lièvres.

La Licorne... Contemple la Dame...é a terceira peça da Suíte (Figura 17).



Figura 17. La Licorne.

Les Ètendards Lunaires....Ils veillent...é a quarta peça da Suíte, evocando a contemplação da lua (Figura 18).



Figura 18. Les Ètendards.

Les Joyaux et Les Fruits ...Ils brillent...é a quinta peça da Suíte (Figura 19).



Figura 19. Les Joyaux et Les Fruits.

Le Lion ...attend... é a sexta peça da Suíte, o leão à espera (Figura 20).



Figura 20. Le Lion...attend...

Nesta proposta de composição de Eunice Katunda, diferente de todas as anteriores, podemos verificar que esta se encontra em uma fase abstrata e sugestiva, provavelmente se inspirando nas ideias de Debussy e sua representação musical das imagens poéticas e pictóricas que o impressionavam. O caminho da sugestão está no título o qual determinará as dinâmicas, menos intensas e constantes, assim como também na leveza da textura harmônica e na simplicidade da escrita. A compositora valoriza, como Debussy, um timbre evocativo, dentro de uma textura banhada de pedal.

Sua excepcional habilidade pianística e esta notável economia de virtuosismo com que compôs estas miniaturas me leva a acreditar que a compositora estava num momento de introspecção movida por um estado de desolação em que vivia na época.

Considerações finais

Eunice foi obviamente consumida pela música enquanto viveu sua vida como mãe, esposa e amante. Suas cartas são comprovações disso, mesmo que houvesse um desconforto interno em sua carreira de compositora que ela própria expressou em vários momentos.

Eunice fez extensivo uso das técnicas como mostro nas minhas análises, estudou com grandes mestres, seguiu as regras que foram estilos em seu tempo, mas incorporou novas ideias em sua obra. As composições de Eunice Katunda incluem diferentes estilos composicionais que é impossível dar à sua obra um rótulo único.

Como muitas outras compositoras antes dela, Katunda já exibia vários talentos artísticos quando criança. Escrevia bem, em prosa e em verso, foi autora teatral, tendo levado a efeito, na Sociedade Brasileira de Eubiose, uma peça de sua autoria; dominava alguns idiomas, especialmente o inglês, conhecia bem a psicologia jungiana e recebia com frequência, a visita dos tradutores da obra de Karl Gustav Jung no Brasil. Era autodidata proficientes em campos vários da cultura e erudição. Além disso sabia lidar

com simples afazeres de maneira magistral. Cozinhava bem, costurava, fazia tricô, tecia em tear, desenhava, pintava (COSTA, 2002).

Para além de todo talento e inquietações que provocava, questionava sua inclinação genial para a composição. Não existindo ainda uma tradição feminina completamente formada na música erudita, como afinal uma mulher poderia identificarse com segurança/confiança como uma compositora mulher?

Referências bibliográficas

ALGRANTI, Leila Mezan. Educação Feminina no Século XVIII. In: BLAJ, Ilana & MONTEIRO, John (eds.). *História & Utopias*. São Paulo: ANPUH (Associação Nacional dos Professores Universitários de História), 1996. pp. 254-255.

CITRON, Marica. Gender and the Musical Canon. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

COSTA, Maria Deonice Sampaio. Eunice Katunda. In *Dhâranâ*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Eubiose/ Conselho de Estudos e Publicações, ano 78, fev. 2002, pp.4-8.

GARCIA, Carla Cristina. Breve História do Feminismo. 3ª ed. São Paulo: Claridade, 2015

KATER, Carlos. Eunice Katunda: musicista brasileira. São Paulo: Anablume, 2001.

KERMANN, Joseph. Contemplating Music: Challenges to Musicology. Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

LACERDA, Marcos (org.). *Perfis Musicais*. A canção como música de invenção. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

REICH, Nancy B. *Clara Schumann*. The artist and the Woman. Revised edition. NY: Cornell University Press, 2001.

PERROT, Michelle. Minha História das Mulheres. São Paulo: Contexto, 2017.

SOUZA, Iracele Vera Livero. *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda*. Tese de Doutorado, Campinas, Instituto de Artes, UNICAMP, 2009.

SOUZA, Iracele Vera Livero. *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda*. Mauritius: Novas Edições Acadêmicas, 2019.