



A COMPOSIÇÃO DE EUNICE KATUNDA NO CONTEXTO POLÍTICO E MUSICAL BRASILEIRO

[ARTIGO]

Amilcar Zani

Universidade de São Paulo.

Eliana Monteiro da Silva

Universidade de São Paulo.

Marisa Milan Candido

Universidade de São Paulo.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo analisa a contribuição da compositora Eunice Katunda à música erudita brasileira do século XX, à luz de alguns dos principais eventos históricos e políticos que lhe serviram de pano de fundo. Visando proporcionar uma maior compreensão de como tais contextos podem ter influenciado sua obra, esta é aqui apresentada em quatro fases distintas: Fase de Formação (até 1945), Fase Música Viva (1946-1950), Fase Nacionalista (1951-1968) e Fase Final (após 1968). Como principais fontes foram consultados livros e arquivos do musicólogo Carlos Kater, primeiro biógrafo da compositora, e das historiadoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, além de artigos e livros de autores diversos.

Palavras-chave: Eunice Katunda. Mulheres Compositoras. Contexto Histórico.

This article analyzes the contribution of the composer Eunice Katunda to the Brazilian classical music of the 20th century, considering the main historical and political events which worked as a background. In order to provide a better understanding of how such contexts may have influenced her work, this is here presented in four distinct phases: Phase of Formation (until 1945), Música Viva Phase (1946-1950), Nationalist Phase (1951-1968) and Final Phase (after 1968). Among articles and books of several authors, those from the musicologist Carlos Kater, first biographer of the composer, and from the historians Lilia Schwarcz and Heloisa Starling have been consulted as main sources.

Keywords: Eunice Katunda. Women Composers. Historical Context.

Este artículo analiza la contribución de la compositora Eunice Katunda a la música clásica brasileña del siglo XX, a la luz de algunos de los principales acontecimientos históricos y políticos que le sirvieron de telón de fondo. Con el fin de proporcionar un mejor entendimiento de cómo tales contextos pueden haber influido en su obra, su trabajo se presenta aquí en cuatro fases distintas: Fase de Formación (hasta 1945), Fase Música Viva (1946-1950), Fase Nacionalista (1951-1968) y Fase Final (después de 1968). Como principales fuentes se utilizaron libros y archivos del musicólogo Carlos Kater, primer biógrafo de la compositora, y de las historiadoras Lilia Schwarcz y Heloisa Starling, además de artículos y libros de varios autores.

Palabras clave: Eunice Katunda. Mujeres compositoras. Contexto Histórico.

Introdução

A atuação das mulheres nas diversas manifestações artísticas, entre outros campos, tem sido objeto de estudo e resgate nos últimos quarenta anos no Ocidente. No âmbito específico da Música,¹ a chamada New Musicology (Nova Musicologia) trouxe para a academia um olhar crítico em relação às abordagens tradicionais da História da Música – que ignoravam a participação das minorias raciais e de gênero –, refletindo na maneira de pensar as práticas da composição e da performance, chegando à Teoria e à Análise Musical. O principal diferencial dessa abordagem foi passar a investigar a música à luz do contexto histórico em que foi criada, questionando o protagonismo permanente e exclusivo do homem branco e heterossexual, cujo acesso ao saber erudito denunciava, também, um viés de classe.

De acordo com Leonardo Tramontina (2011, p. 38), as pesquisas feministas surgidas na década de 1970 foram fundamentais para a reconsideração desses critérios, enfraquecendo gradualmente o enfoque historiográfico em estilos, compositores e suas obras individuais, e fortalecendo as relações entre a musicologia e outras disciplinas interpretativas, especialmente a antropologia, a sociologia e a história. Esse fato explica a grande quantidade de pesquisas surgidas entre o fim do século XX e o início do XXI sobre compositoras, conquista corroborada pela entrada massiva de

mulheres nas universidades e nos cursos de Pós-Graduação.²

Da mesma forma, a contribuição do feminismo para a construção de novas teorias políticas foram cruciais para debater, nas últimas décadas do século XX, as causas e os mecanismos de invisibilização da atuação das mulheres na esfera pública – seja na arte ou na política (BIROLI; MIGUEL, 2015). Consequentemente, a atuação de mulheres envolvidas com a arte e a política no Brasil passou a ser discutida e divulgada no mesmo período, como é o caso da compositora brasileira Eunice Katunda, enfocada neste trabalho.

1. Eunice Katunda: breve historiografia

Nascida em 1915 no Rio de Janeiro, capital, a compositora Eunice do Monte Lima foi militante ativa em favor de causas artísticas e sociais que mobilizaram e revolveram o Brasil em períodos pontuais do século XX. Divorciada do matemático Omar Catunda, de quem herdou o nome artístico transformado em Katunda com “K”, Eunice foi descrita por seu principal biógrafo Carlos Kater (1991, p. 68) como “mulher exótica, artista brasileira, [que] fez convergir suas intenções para o contemporâneo e o nacional”.

¹ O termo “música” neste artigo se refere à música clássica ou erudita, em cujo universo se insere a compositora Eunice Katunda.

² Citamos como exemplo a publicação de diversas biografias e partituras da compositora alemã Clara Schumann por ocasião do centenário de sua morte, em 1996.

Além de compositora, Eunice Katunda também atuou como pianista, regente e professora. Entre muitas outras atividades,³ foi integrante do grupo de compositores Música Viva,⁴ atuou em importantes apresentações e estreias de peças compostas segundo os procedimentos composicionais mais modernos da época, realizou turnês em vários países, esteve em contato com grandes nomes da composição internacional e realizou pesquisas folclóricas pelo interior do Brasil.

Devido à pluralidade estética e composicional de Eunice Katunda, este artigo propõe a segmentação de sua produção musical em quatro fases: Fase de Formação (até 1945), Fase Música Viva (1946-1950), Fase Nacionalista (1951-1968) e Fase Final (depois de 1968). Essas fases composicionais serão apresentadas à luz do contexto histórico, político e estético da época, assim como por meio de um relato das principais atividades exercidas por Katunda em cada momento. Cada fase criativa também será exemplificada por meio de trechos de obras compostas para piano solo, dos quais serão analisados os elementos musicais e os processos composicionais empregados (aspectos formais, harmônicos e rítmicos).

É importante destacar que essa divisão em fases coincide com momentos marcantes

³ Eunice Katunda tem também uma produção literária que conta com artigos para periódicos, poemas, ensaios, além de escritos para a revista Dhâranã, da Sociedade Teosófica Brasileira, da qual foi redatora.

⁴ O grupo Música Viva foi criado pelo compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter para difundir composições e técnicas da música contemporânea em geral. O nome Música Viva replicou, no Brasil, a iniciativa criada sob o mesmo título por Hermann Scherchen na Alemanha (KATER, 2001b).

da vida pessoal de Eunice Katunda, como, por exemplo, sua mudança do Rio de Janeiro para São Paulo após o casamento com Omar Catunda; o rompimento com o grupo Música Viva; sua volta para o Brasil após estudos na Europa; e os prejuízos financeiros causados por sua empresária após uma turnê norte-americana. Vasco Mariz, inclusive, aponta essas interrupções na carreira da compositora no livro *História da música no Brasil* (2000), conforme a citação a seguir.

Eunice teve a carreira interrompida não uma, mas quatro vezes! Uma por questões emocionais em 1944, outra por sectarismo político (1950), a terceira por razões de saúde e a última (1969) por desonestidade da sua agente nos EUA, que a deixou sem tostão, provocando assim uma súbita suspensão de promissora excursão artística naquele país (MARIZ, 2000, p. 325).

Eunice viveu praticamente todo o século XX, tendo falecido em 1990 na cidade de São José dos Campos, SP.

2. O curto século XX no Brasil e a composição de Eunice Katunda

Se ao historiador inglês Eric Hobsbawm (1995) o século XX pareceu curto para tantas transformações, guerras e mudanças de paradigmas, no continente latino-americano esse turbilhão foi ainda mais repentino, suscitando as reações mais inusitadas. De acordo com o músico Yehudi Menuhin (apud HOBBSAWM, 1995, p. 12), “se eu tivesse de resumir o século XX, diria que despertou as maiores esperanças já concebidas pela humanidade e destruiu

todas as ilusões e ideais”. No caso específico da compositora Eunice Katunda, pode-se dizer que as palavras de Menuhin fazem bastante sentido, já que esperança, idealismo e desilusão marcaram sua trajetória e refletiram-se em suas obras.

2.1 Fase de Formação (até 1945)

O final do século XIX foi palco, no Brasil, da passagem de uma política imperial e escravagista para a condição de república. A abertura do mercado de trabalho para a mão de obra assalariada atraiu para o país uma legião de imigrantes interessada, principalmente, em trabalhar nas lavouras de café.

As regiões que mais receberam imigrantes foram as do centro-sul, sul e leste, destacando-se o estado de São Paulo, que, sozinho, concentrou mais da metade dos estrangeiros residentes no país (FAUSTO, 2018, p. 156). O Distrito Federal da época, Rio de Janeiro, foi superado pela produção paulista, estado em que foram construídas estradas de ferro para escoar as mercadorias.

A maior circulação de trabalhadores favoreceu, também, a circulação de ideias que estimularam movimentos sociais da classe trabalhadora. Por sua vez, oficiais militares reivindicaram um poder centralizado e antiliberal, usando como apelo a causa nacionalista. É nesse contexto que o movimento modernista ganhou corpo no ambiente artístico da década de 1920 no Brasil, tomando como princípios os ideais de “moderno” e “nacional”.⁵ Emerge a figura

⁵ De acordo com Maria Helena R. Capelato (2005, p. 254), o modernismo surge na Europa nas últimas décadas do século XIX, devido ao progresso material, econômico e tecnológico da época.

do escritor e músico Mário de Andrade, que ditaria as normas éticas das composições, em sintonia com o pensamento de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Victor Brecheret, entre outros escritores e artistas.

Estamos com o espírito totalmente voltado para o Brasil. E cada um realiza o Brasil segundo a própria observação. Assuntamos, matutamos e realizamos. O nosso atual movimento se caracteriza sobretudo nisto: abandonou o idealismo e é prático. Não se anda pregando coisadas bonitonas, faz-se qualquer coisa (ANDRADE, 1925 apud SCHWARTZ, 2008, p. 546).

A reação ao movimento modernista veio no início da década de 1930, com um retorno ao tradicionalismo clássico. Segundo Neves (2008, p. 165), tanto para o público como para a maioria dos músicos e críticos, a música das primeiras décadas do século XX era “ininteligível e, por isso, inaceitável”.⁶ Contribuiu para a adesão ao que se denominou neoclassicismo a ascensão de Getúlio Vargas à presidência do Brasil, e sua simpatia pelos governos autoritários da Alemanha e da Itália antes do apogeu da Segunda Guerra.⁷

⁶ O que tornava a música do período modernista ininteligível era a influência do impressionismo francês, que utilizava a colagem e sobreposição (ou justaposição) de materiais antagônicos – como modos, escalas e ritmos distintos – em lugar da variação progressiva de motivos usada nos períodos clássico e romântico.

⁷ Getúlio Vargas ascendeu à presidência do Brasil em 1930, como chefe do Governo Provisório que depôs Washington Luís. Em 1934 promulgou uma nova Constituição e foi eleito pelo voto indireto. (Cf. SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 361-366).

A antropofagia do modernismo – que propunha a deglutição das culturas estrangeiras e nativas gerando algo novo e “moderno” – dava lugar ao verde-amarelismo, defensor de uma ideologia nacional-conservadora. Heitor Villa-Lobos é o grande expoente da década de 1930, tendo seu trabalho composicional se dirigido à formação de um repertório que ia do didático à mais elaborada música de concerto, sempre enfocando a funcionalidade da música.⁸

A Fase de Formação de Eunice Katunda se refere aos seus primeiros estudos de piano e composição. Começou a ter aulas de piano aos 5 anos de idade com a professora Mima Oswald, dos 8 aos 12 frequentou aulas com Branca Bilhar e, por fim, entre seus 13 e 21 anos, foi aluna de Oscar Guanabarro. Seu grande desenvolvimento junto ao instrumento manifestou-se em recitais e prêmios recebidos, além da estreia como solista da Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro em 1932, sob a direção do maestro Spedini.⁹

Eunice se casou com o matemático Omar Catunda aos 19 anos, em 1934. Alguns anos depois, mudou-se do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo, onde teve o primeiro contato com matérias teórico-musicais. Entre os anos de 1936 e 1942 estudou

piano com a professora Marietta Lion e análise, harmonia, contraponto e composição com o professor Fúrio Franceschini. Foi em 1943, quando passou a ter aulas de piano e composição com Camargo Guarnieri, que Eunice se aproximou da música brasileira por meio de livros e ideias de Mário de Andrade. Isso pode ser verificado em seu primeiro trabalho composicional, denominado *Variações sobre um tema popular* (para piano). Essa obra reflete a ebulição dos acontecimentos históricos e dos movimentos estéticos das primeiras décadas do século XX, como se verá no item 3.1 deste texto.

O período simultâneo às aulas com Guarnieri, que se estendeu até 1945, também foi muito significativo para a carreira pianística de Eunice Katunda. Após sua estreia em um recital solo no Theatro Municipal de São Paulo, teve a oportunidade de tocar piano para Villa-Lobos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. O compositor ficou tão satisfeito com sua interpretação que a recomendou para uma turnê de concertos na Argentina. Essa turnê incluía, entre outros, um programa realizado apenas com obras de autores brasileiros.¹⁰

2.2 Fase Música Viva (1946-1950)

A Fase Música Viva corresponde ao momento em que Eunice Katunda esteve ligada ao grupo de compositores Música Viva, entre os anos de 1946 e 1950. Essa ligação se iniciou em consequência das aulas de harmonia e criação musical que

⁸ Villa-Lobos também contribuiu para o movimento modernista, utilizando a colagem como procedimento composicional e o exotismo para enaltecer o elemento nacional. Participou da Semana de Arte Moderna em 1922, ganhando o apelido do “Índio de Casaca”.

⁹ Em 1925, durante o período de aulas com Branca Bilhar, Eunice foi laureada com o segundo lugar no 2º Concurso de Jovens Instrumentistas Brasileiros, promovido pelo programa *Tarde da Criança*. Já quando estreou como solista da orquestra, a pianista tinha aulas com Oscar Guanabarro.

¹⁰ Constam do programa citado: *Cirandas e Impressões Seresteiras*, de Villa-Lobos, obras de Lorenzo Fernandes e de Camargo Guarnieri, além da sua própria composição *Variações sobre um tema popular*.

realizou com o professor, flautista e compositor Hans-Joachim Koellreutter, assim que voltou a morar no Rio de Janeiro após a turnê pela Argentina.

Nesse momento, Koellreutter era um dos principais signatários e idealizadores de um movimento de renovação da música brasileira, denominado Música Viva. Com o objetivo de divulgar e promover obras musicais do período tradicional pouco difundidas no Brasil, assim como a música de vanguarda da época, esse movimento tinha como principais atividades a realização de publicações, edições musicais, recitais comentados e programas radiofônicos.¹¹ Em meio a essas atividades, formou-se, em 1944, o grupo homônimo de compositores, que atuava a favor da moderna criação musical a partir de composições atonais e da manipulação da técnica dodecafônica.¹² O grupo, que reunia inicialmente Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Koellreutter, foi ampliado em 1946 com o ingresso de Edino Krieger e da própria Eunice Katunda.

¹¹ Koellreutter lecionou no Conservatório Brasileiro de Música, onde travou contato com músicos interessados em novas técnicas e tendências estéticas. Em 1938, criou o grupo Música Viva, depois transformado em sociedade de concertos para divulgação de compositores e obras desconhecidas no país – com especial foco na música contemporânea.

¹² O Dodecafonismo, ou, a técnica de compor com os doze sons, foi criada por Arnold Schönberg e a chamada Segunda Escola de Viena em 1923. Desvinculada do tonalismo, essa técnica baseia-se na composição por meio de séries criadas sobre a escala cromática, em que nenhum som deve ser repetido antes que todos sejam utilizados. Empregam-se recursos do contraponto, como apresentação da série em retrógrado, inversão e retrógrado da inversão (MONTEIRO DA SILVA; ZANI NETTO, 2012, p. 280).

No período em que esteve ligada ao grupo Música Viva, Eunice Katunda deu continuidade aos seus estudos. Teve aulas de harmonia e composição com Koellreutter, estudou orquestração com Guerra-Peixe, fez parte do *Manifesto 1946*¹³ e atuou em diversas atividades promovidas pelo movimento – como, por exemplo, a de intérprete de obras contemporâneas e pianista do programa radiofônico Música Viva.¹⁴ Sua produção composicional também cresceu bastante nesse período, tendo composto, entre outras, *Negrinho do Pastoreio* (1946, obra pela qual recebeu o Prêmio Música Viva), *Cantos à morte* (1946), *Sonatina* (1946), *Salmo 82* (1947), *Quatro epígrafes* (1948), *Lirici greci* (1949) e *Quinteto Schoenberg* (1949).

A atuação junto ao Música Viva também proporcionou à compositora uma viagem para a Europa em 1948, na companhia de

¹³ O *Manifesto 1946* foi um documento elaborado e assinado por alguns integrantes do movimento Música Viva e também por outros que faziam parte do círculo de amigos de Koellreutter (principal signatário do manifesto): Cláudio Santoro, Egydio de Castro e Silva, Eunice Katunda, Geni Marcondes, Guerra-Peixe, Heitor Alimonda e Santino Parpinelli. O documento, apresentado em 1946, continha questões ligadas à renovação musical brasileira da época, a qual incluía aspectos composicionais e estéticos, além da importância da formação de público e da própria educação musical (KATER, 2001b, p. 63-66).

¹⁴ O programa radiofônico Música Viva foi inaugurado no dia 13 de maio de 1944, no Rio de Janeiro, e irradiado semanalmente pela emissora PRA-2 – Rádio Ministério de Educação e Saúde. Os programas semanais contavam com a participação de artistas e intérpretes convidados, bem como de integrantes do próprio movimento Música Viva – como a pianista Eunice Katunda, que chegou a interpretar diversas peças irradiadas ao vivo. A autoria das obras apresentadas alternava-se entre compositores brasileiros, estrangeiros (europeus e americanos) e latino-americanos, e abarcavam diferentes períodos musicais. As emissões encerraram-se no ano de 1950 (KATER, 2001b, p. 152-162).

Koellreutter e de outros colegas, para participar do Curso Internacional de Regência, realizado pela Bienal de Veneza e ministrado pelo professor Hermann Scherchen. Prolongada por quase um ano, essa viagem valeu a Eunice Katunda muitas realizações como compositora e instrumentista. No âmbito da criação musical, iniciou contato com os compositores Bruno Maderna e Luigi Nono (devido aos quais aprofundou seus estudos acerca da técnica serial) e iniciou a composição de *Dormono*¹⁵ (1949), para conjunto de câmara. Além disso, teve sua primeira peça orquestral – *Cantos à morte* – estreada mundialmente, sob a regência de Herman Scherchen na Rádio Difusão Zurique.

Como pianista, Eunice Katunda também teve destaque. Interpretou em primeira audição italiana as *Cirandas* de Villa-Lobos e as *Três peças para piano* de Radamés Gnattali; durante o Festival Brasileiro realizado no Piccolo Teatro de Milão, atuou como pianista oficial do I Congresso Internacional de Compositores Dodecafônicos, realizado na cidade de Lucarno; e interpretou, também em primeira audição italiana, a obra *Ludus tonalis* (1942) de Paul Hindemith. Essas e outras atividades desenvolvidas por Eunice na Europa – como seus estudos de regência com Scherchen –, perduraram até o ano de 1949, quando motivos de saúde acarretaram sua volta ao Brasil.

¹⁵ *Dormono* é o primeiro movimento da peça *Três líricas gregas* (1949) da compositora. Em seu texto *A minha viagem para a Europa* (KATUNDA, 1949 apud KATER, 2001a, p. 60), Katunda revela que ela, Nono e Maderna escreveram três líricas (cada um a sua) para conjunto coral e instrumental. As obras foram dedicadas a Scherchen, como forma de gratidão por todo o aprendizado que tiveram com o regente e amigo. O texto ressalta ainda que *Dormono* seria estreada por Scherchen, no ano de 1950.

Vale dizer que o contexto histórico e político que possibilitou a visibilidade alcançada pelo Música Viva em 1946 foi a entrada na presidência de Eurico Gaspar Dutra. Até então, a política nacionalista de Getúlio Vargas e do chamado Estado Novo¹⁶ reprimia arroubos de subjetividades e abstrações afastadas da cultura popular. Koellreutter, porém, afirmou-se no panorama brasileiro paulatinamente, como atesta sua participação na fundação da Seção Brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (Simc) em fins dos anos 1930 ao convidar, para presidente honorário, ninguém menos que Heitor Villa-Lobos, braço direito de Vargas no tocante à educação musical.

O governo de Dutra seguiu um modelo liberal e aberto à internacionalização, privilegiando o afastamento de artistas e intelectuais da estética nacionalista e estimulando o posicionamento de grupos como o Música Viva (embora a maioria de seus membros fosse filiada ao Partido Comunista).¹⁷

A tendência ao cosmopolitismo, no entanto, começa a ser contestada por membros do grupo em 1948, quando um dos mais importantes integrantes, Cláudio Santoro, toma parte no Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga. Nesse evento, seriam difundidos os princípios do realismo socialista – estética elaborada pelo Comissário da Cultura do Partido Comunista soviético, Andrei Jdanov, em oposição ao que

¹⁶ De acordo com Gabriel Ferraz (2013, p. 174), a política cultural do Estado Novo “impingiu um controle maior sobre a educação, mídia e manifestações culturais”.

¹⁷ O governo de Dutra reprimiu partidos políticos, sindicatos e representantes do governo vinculados a causas sociais que lembrassem a era Vargas.

ele considerava “conceito de *arte pela arte*” e o “movimento abstracionista”.

As visões de Eunice e Santoro chocam-se nesse período. Enquanto o compositor rompe com a estética dodecafônica e com as propostas do Música Viva, abraçando novamente o nacionalismo, Eunice defende o que considera uma “conquista legítima no processo de desenvolvimento da linguagem e da expressão musicais” (KATER, 2001a, p. 26). Sua postura é reafirmada na composição dodecafônica *Quatro epígrafes* (1948), analisada no item 3.2. deste trabalho, bem como na citação a seguir:

Não há contradição entre o dodecafonismo e o manifesto de Praga. Há sim um sectarismo geral que muitas vezes impede a compreensão clara do problema. Nós somos, queiramos ou não, artistas que representam uma crise estética (KATUNDA, 1948 apud KATER, 2001a, p. 27).

Esse posicionamento será revisto no período que se segue, marcado pelo retorno de Getúlio Vargas à presidência do Brasil e pela *Carta Aberta* escrita pelo compositor Mozart Camargo Guarnieri aos músicos e críticos do Brasil.

2.3 Fase Nacionalista (1950-1968)

Getúlio Vargas subiu novamente as escadas do Palácio do Catete no dia 31 de janeiro de 1951, dessa vez na condição de presidente eleito pelo voto direto, em 1950. Com um projeto nacionalista e industrializante atualizado e ajustado ao novo contexto internacional de Guerra Fria, o presidente prometeu adicionar à política desenvolvimentista a conquista

de bem-estar social para a população (SCHWAZRCZ; STARLING, 2018, p. 400).

O discurso de Vargas atraiu para a sua candidatura artistas progressistas como Camargo Guarnieri. Em 17 de dezembro de 1950, o compositor faz publicar sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* no jornal *O Estado de São Paulo*.¹⁸ Na carta, Guarnieri alertou os jovens para os perigos da difusão de ideias alienantes e antinacionais, conclamando a todos para que valorizassem as raízes e a música popular brasileira. Convencida dos valores propagados pelo compositor, Eunice Katunda rompe com a estética do Música Viva e com Koellreutter, corroborando para a dissolução final do grupo já fragilizado.¹⁹

[A compositora] assumiu posição a favor de ações provenientes da estética do realismo socialista, bem como publicou, no

¹⁸ A carta havia sido escrita em novembro e enviada a algumas das principais personalidades e instituições musicais do país (Cf.: EGG, 2006, p. 4).

¹⁹ A dissolução do grupo de compositores Música Viva ocorreu de forma gradativa entre os anos de 1948 e 1950. A ruptura iniciou com Santoro, no ano de 1948, aparentemente motivado pela busca por procedimentos composicionais que estivessem correlatados às suas convicções ideológicas e políticas, ligadas ao realismo socialista. Guerra-Peixe foi o segundo integrante a se desvincular do grupo, em 1949; seu afastamento decorreu de diversos fatores como, por exemplo, seu descontentamento em relação à receptividade e comunicabilidade de suas obras dodecafônicas, sua mudança para Recife para trabalhar na Rádio Nacional do Comércio, sua experiência com a música popular brasileira e seu interesse acerca da música folclórica brasileira. Katunda foi a última integrante a romper com o grupo, em 1950; seu rompimento pode ser associado ao interesse acerca da música folclórica brasileira e também em razão de motivos ideológicos, da mesma maneira que Santoro, ou seja, contra o formalismo da estética dodecafônica e a favor de elementos característicos da música nacional (CANDIDO, 2017, p. 66-67).

ano de 1952, o texto *Atonalismo, dodecafonía e música nacional*, no qual apresentou críticas ao formalismo, ao atonalismo, à técnica dodecafônica e ao expressivismo musical da Segunda Escola de Viena (CANDIDO, 2017, p. 21).

A Fase Nacionalista de Eunice é demarcada após sua ruptura com o grupo de Koellreutter. Esse momento compreende o realinhamento estético musical da compositora, evidenciado por seu rompimento com a música de vanguarda e seu novo posicionamento a favor de elementos culturais e folclóricos brasileiros. Esse realinhamento pode ser observado a partir de determinados elementos musicais e composicionais de suas obras, e em textos escritos pela própria Eunice, como, por exemplo, *Atonalismo, dodecafonía e música nacional*, publicado em 1952, e *A Bahia e os brasileiros*, publicado seis anos mais tarde, em 1958.

Para escrever-se música nacional dodecafônica ou atonal, seria necessário adotar-se os princípios estéticos e técnicos dodecafônicos, eliminando-se desde logo, várias coisas indispensáveis à boa expressão musical nacional: a tonalidade, o princípio da repetição, o tema, a melodia (esta frequentemente modal). Teríamos que nos adaptar a uma série quando a música nacional não se fundamenta em séries, mas em escalas (KATUNDA, 1952 apud KATER, 2001a, p. 69-70).

É a Bahia que me leva a pedir a todos que se unam a fim de que possamos promover viagens de estudo e de enriquecimento artístico, principalmente nós que vivemos nas grandes capitais, que conhecemos o Brasil mais por ouvir dizer, que nos perdemos em longas e estéreis

discussões teóricas; estéreis porque não estamos apoiados na realidade brasileira que mal afloramos (KATUNDA, 1958 apud KATER, 2001a, p. 73).

Durante esse período de realinhamento estético composicional de Eunice Katunda, destacam-se também suas atividades enquanto pianista e professora. Como exemplo, é possível citar concertos em que realizou primeiras audições brasileiras de obras de Béla Bartók, Ígor Stravinski, Alban Berg e Arnold Schönberg, assim como cursos de introdução à música para adultos, ambos realizados por Katunda no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951.

Como pesquisadora, Eunice Katunda realizou diversas viagens de estudos a diferentes cidades do Brasil com a finalidade de se aproximar da música e das raízes culturais brasileiras. No início, especificamente nos anos 1946, 1949 e 1951, viajou pelo estado de São Paulo em busca de manifestações populares. Em cidades como Piracicaba, Ubatuba e Ribeirão Preto, investigou a música de viola, as festas de São Gonçalo e as folias do Divino.

Hans-Joachim Koellreutter, entretanto, seguiu sua trajetória de agitador cultural após a dissolução do Música Viva ampliando o círculo Rio-São Paulo. Criou o Curso Internacional de Férias Pró-Arte de Teresópolis, do qual seria diretor entre 1950 e 1960. De suas edições anuais, surgiram novos nomes comprometidos com a renovação da linguagem musical, como os que formariam o grupo Música Nova.²⁰

²⁰ A estética serialista – que ampliava o conceito de série do dodecafonismo para outros parâmetros do som – foi bastante utilizada por membros dessa nova agrupação, como Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes.

No início da década de 1960, o grupo Música Nova lançaria o *Manifesto Música Nova*, abrindo-se ao internacionalismo de vanguarda e retomando algumas propostas do Música Viva.

A não adesão de Eunice Katunda a essas experiências – embora seguisse divulgando obras atonais e de vanguarda em concertos e cursos como os que ministrou no Museu de Arte de São Paulo, citados anteriormente –, atesta sua militância política e estética pelo retorno ao nacionalismo, inspirada pelas teorias do realismo socialista. Kater (2001a, p. 35) conta sobre sua viagem à União Soviética (URSS), onde se apresentou na Rádio de Moscou.²¹ Com o fim da era getulista ocasionado pelo suicídio do presidente, Eunice Katunda encerra seu engajamento junto ao Partido Comunista, ao qual era filiada desde 1936. Inicia-se uma fase mais mística da compositora, que inclui o ingresso na Sociedade Teosófica Brasileira e viagens à região nordeste do Brasil.²²

Nas viagens empreendidas por Eunice ao nordeste do Brasil, especificamente aos estados de Alagoas e Bahia, verifica-se o

estudo e coleta de cantos típicos e ritmos empregados nos rituais de candomblé, nas festas populares das cidades pesquisadas, nos cultos afro-brasileiros, entre outros. Dessas pesquisas destacam-se, como peças resultantes, *Estudos folclóricos* (1952) – analisada no item 3.3. –, *Sonata de louvação* (1958), *A Negrinha e Iemanjá* (1955), *Reisado* (1955-1956), entre muitas outras.²³

O contexto político e histórico da segunda metade da década de 1950 é favorável, com a ascensão de Juscelino Kubitschek à presidência após uma sucessão de breves governos. Intelectuais de origens e áreas diversas sentiram-se atraídos pelo projeto do governante, de “construir para o país alternativas de modernidade fora do modelo norte-americano” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 417).

Manifestações artísticas de diferentes vertentes “viveram uma floração e uma maturação particulares no campo da cultura, e tornaram-se rapidamente objeto de construção estética e de produção artística” (Ibidem, p. 418). A própria Eunice Katunda compôs uma sinfonia em homenagem a Brasília em 1960, ano da inauguração da nova e moderna capital do país.

Em 1964, dá-se o golpe militar no Brasil, trazendo ao país um clima de opressão e censura tanto estética como política. Destaca-se o ano de 1968, em que movimentos estudantis revolvem países da Europa, como a França, e que na América Latina inaugura o período apelidado de “Anos de

²¹ A compositora estudara o idioma russo desde a adolescência, quando ainda era proibido.

²² Eunice encontrou a Sociedade Teosófica Brasileira (STB) por acaso, já que a entidade se localizava no mesmo prédio da sede do Partido Comunista (PC) na década de 1950. Sua colega, Maria Deonice Costa (2002, p. 5), conta que a compositora errou de andar e de sala em certa ocasião, escapando de uma batida policial ao PC naquele dia. Encarando como um sinal, Eunice passou a frequentar a STB, atuando como redatora dos boletins *Dhâranâ*, tradutora dos mantras, regente do coral e professora. Empenhada em tudo o que fazia, recebeu do mestre a simbólica bagueta de ouro, “como reconhecimento à sua maestria” (RIBAS, 2002, p. 11).

²³ A compositora chega a ser batizada num terreiro como Filha de Oxum e cultivava grande amizade com o fotógrafo e pesquisador francês Pierre Verger, também envolvido com as religiões afro-brasileiras.

Chumbo”, pelo estabelecimento de ditaduras militares em quase todo o continente. No Brasil, há um surto de crescimento econômico devido à entrada de empresas estrangeiras no mercado, controle do reajuste de preços e salários e aumento da dívida externa. Muitos intelectuais e artistas deixam o país para viver no exílio forçado ou voluntário.

Para Eunice Katunda, a década de 1960 pode ser apontada como o período mais significativo em sua carreira de intérprete do piano.²⁴ No ano de 1968, realizou duas turnês norte-americanas, em que se apresentou no Carnegie Hall em Nova York, no auditório do Morgan State College em Baltimore, na Temple University na Filadélfia e no Berkeley College da Universidade de Yale. Em uma das apresentações musicais, Katunda interpretou, entre peças de compositores como Bach, Prokofiev e Stravinski, o *Rudepoema* de H. Villa-Lobos e a *Sonatina 1965*, de sua própria autoria.

Essas apresentações lhe propiciaram reconhecimento internacional, conforme críticas da imprensa americana no jornal *The New York Times* que declarou que “a pianista é um virtuose completo, e ela escolheu um brilhante programa para demonstrar o fato” (STRONGIN, 1968 apud KATER, 2001a, p. 35). A turnê norte-americana de Katunda foi encerrada ainda no ano de 1968, após problemas e prejuízos financeiros causados por sua empresária local.

²⁴ Pode ter contribuído para isso o fato de ter-se divorciado do marido Omar Catunda em 1964, proporcionando-lhe mais liberdade para realizar turnês de concertos.

2.4 Fase final (Após 1968)

De volta ao Brasil, Eunice Katunda tentou se restabelecer e prosseguir com suas apresentações de piano. Conforme registrado em seu *curriculum* (KATUNDA, [198-]), verifica-se que ela realizou três recitais solo de piano em 1969, sendo dois na Sala Cecília Meireles do Rio de Janeiro (RJ) e outro na Cultura Artística de Salvador (BA). No entanto, é importante entender que seu significativo reconhecimento como pianista, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, não facilitou sua circulação no cenário musical brasileiro, pois além de ser mulher, ela também enfrentou problemas devido à sua antiga relação com o Partido Comunista.²⁵

Sendo assim, as dificuldades decorrentes de seu engajamento político, os prejuízos financeiros após a turnê nos Estados Unidos, a falta de oportunidades musicais no país, assim como outros fatores pessoais, levaram Eunice Katunda a diminuir, e até mesmo pausar, suas atividades como pianista em grande parte da década de 1970.

Contudo, observa-se que os problemas citados não interferiram na sua prática composicional, pois desse período constam peças como *Quatro incelenças* (1970), *Trenodia al poeta morto* (1970), *Sete líricas brasileiras* (1972), *Cânticos de Macunaíma* (1973), *Salmo Verde* (1976), entre outras. Verifica-se também que, nesse período, Katunda voltou a se aproximar de Koellreutter – antigo mentor do grupo Música Viva. O contato, que se iniciou por meio de cartas, ocorreu pessoalmente

²⁵ De acordo com Kater (2001a, p. 37), é possível citar a proibição de sua entrada no Theatro Municipal de São Paulo no ano de 1965, às vésperas de um concerto, acusada de ligação com o PC, do qual já havia se afastado.

no ano de 1979 durante o VIII Curso Latino americano de Música Contemporânea, realizado na cidade de São João Del Rey (MG) em comemoração aos 40 anos de Música Viva.²⁶ Na ocasião, Katunda se desculpou com Koellreutter e lamentou seu rompimento com o grupo Música Viva. Após esse episódio, verifica-se a composição de *Expressão Anímica* (1979), para piano solo, dedicada ao amigo Koellreutter. A análise dessa peça ocupa o item 3.4 deste artigo.

A esperança de pacificação também era crescente no cenário brasileiro. A trajetória rumo à redemocratização se deu nos anos subsequentes, com uma campanha por anistia ampla, geral e irrestrita e uma enorme mobilização popular por eleições diretas.²⁷ Em janeiro de 1985, Tancredo Neves é eleito presidente, falecendo pouco depois numa cirurgia de emergência. O processo de redemocratização foi mantido com a Constituição de 1988, que firmou compromisso com as minorias políticas, questões ambientais e instrumentos legais para a participação popular e direta nos destinos da nação.

No ano em que morre Eunice Katunda, 1990, Fernando Collor assume a presidência do Brasil em eleições diretas.

²⁶ Colaborou para isso a pianista e amiga Beatriz Balzi, que tocou com Eunice a dois pianos em algumas ocasiões e introduziu-a no grupo de artistas latino-americanos que organizava os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea (em especial Graciela Paraskevaídis, Conrado Silva, Coriún Aharonián e o brasileiro José Maria Neves).

²⁷ Vale notar que a campanha de reivindicação da anistia surgira alguns anos antes, em São Paulo, com a criação do Movimento Feminino pela Anistia (MFPA), pela advogada Therezinha Zerbini. Os núcleos do MFPA se espalharam pelo Brasil, recebendo apoio de políticos e da Igreja Católica (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 478).

3. Elementos e procedimentos musicais empregados por Eunice Katunda em cada fase composicional

Neste item serão analisadas quatro peças compostas para piano solo de Eunice Katunda, com o objetivo de ilustrar os diferentes procedimentos e elementos composicionais empregados por ela ao longo de sua trajetória profissional. Entende-se que as peças escolhidas para análise neste artigo representam apenas uma pequena parte de suas obras compostas para piano, ou seja, elas não refletem as características composicionais de sua produção total. Sendo assim, as peças escolhidas para análise foram *Variações sobre um tema popular* (1943), *Quatro epígrafes* (1948), *Estudos Folclóricos* (1952) e *Expressão Anímica* (1979), sendo que cada uma delas está inserida em uma fase composicional diferente.

3.1 Variações sobre um tema popular (1943)

Variações sobre um tema popular é apresentada no catálogo de obras elaborado por Kater (2001a, p. 87) como o primeiro trabalho composicional de Eunice Katunda, tendo sido realizado sob a direção de Camargo Guarnieri. Segundo o catálogo, Eunice Katunda estreou sua peça na Casa del Teatro em Buenos Aires, em setembro de 1944, durante sua turnê como pianista pela Argentina. Já no Brasil, a estreia se deu no Theatro Municipal de São Paulo em 1965, durante um recital realizado para o Departamento de Cultura. A peça, com duração de cerca de 10 minutos, é apresentada sob a forma de tema e variação, na qual consiste em 13 variações do tema folclórico “Garibaldi” (Figura 1).

[Figura 1]

Tema "Garibaldi" empregado em *Variações sobre um tema popular*



O aspecto harmônico do tema e das 13 variações é realizado sob um idioma tonal-modal,²⁸ que caracteriza influência do movimento modernista, e a partir de diferentes procedimentos contrapontísticos, marca seu aprendizado com Camargo Guarnieri. Como exemplo do uso da colagem e justaposição de materiais antagônicos, é possível citar, entre outros, a sobreposição

de uma melodia escrita na escala de Do M a um acompanhamento em acordes com aberturas intervalares crescentes e decrescentes no âmbito do modo cromático, como ocorre na primeira peça (apresentação do tema), conforme a Figura 2. Já como exemplo de procedimento contrapontístico está, entre outros, o emprego de um cânone do tema na primeira variação (Figura 3).

[Figura 2]

Frase inicial da apresentação do tema de *Variações sobre um tema popular*: acompanhamento em acordes com aberturas intervalares cromáticas crescentes



[Figura 3]

Frase inicial da primeira variação de *Variações sobre um tema popular*: emprego de cânone do tema principal no pentagrama inferior



²⁸ Uso concomitante de modos gregos (e/ou simétricos) e escalas diatônicas do sistema tonal.

O ritmo da peça é realizado em função de sua condução temática, sendo também desenvolvido em cada variação. A forma *tema e variações* alude ao período neoclássico. Sendo assim, compreende-se que *Variações sobre um tema popular* se enquadra na Fase de Formação de Eunice Katunda (até 1945), não apenas por ser a primeira peça composta por ela, mas também por conta dos elementos musicais apresentados na obra. Tais procedimentos refletem uma certa experimentação da compositora com técnicas variadas de composição, contrabalançadas pelo uso de uma forma musical convencional, em que o tema principal é claramente apresentado e desenvolvido ao longo da peça sob um idioma tonal-modal e com o ritmo em função da melodia.

3.2 Quatro epígrafes (1948)

As *Quatro epígrafes* resultam da transcrição da obra orquestral *Cantos à morte*,²⁹ composta por Eunice em 1946. Segundo Kater (2001a, p. 89), a peça foi estreada pela

própria Katunda em 1948 no I Congresso de Música Dodecafônica, no Hotel Kurhaus-Victoria, em Lugano (Suíça) e, provavelmente, também no ano de 1948 pela própria compositora, no Rio de Janeiro.

A peça, com duração total de dois minutos e 40 segundos, possui quatro movimentos em estilo aforístico, sendo que cada movimento não ultrapassa 15 compassos. Em relação ao tratamento harmônico, verifica-se o emprego e a manipulação de séries dodecafônicas em *Quatro epígrafes*, sendo a série original apresentada em *Epígrafe I*, conforme as Figuras 4 e 5, além de três versões transformadas em outros três movimentos da peça, como a série retrógrada da original, a inversão da série original e, por fim, a transposição de oitava da série original. A técnica dodecafônica, empregada em *Quatro epígrafes*, foi um procedimento composicional muito utilizado pelos compositores do grupo Música Viva na década de 1950, ou seja, no período composicional de Eunice Katunda denominada como fase Música Viva (1946-1950).

[Figura 4]

Série dodecafônica original empregada em *Quatro Epígrafes*



²⁹ *Cantos à morte* (1946) é uma obra orquestral composta para piccolo, flauta, oboé, corne inglês, duas clarinetas, dois fagotes, contra-fagote, dois trompetes, quatro trompas, três trombones, piano (percussão) e cordas (violinos, viola, violoncelo e contrabaixo). Segundo informações do catálogo de obras de Eunice (KATER, 2001a, p. 88), a peça foi estreada e gravada na Rádio Difusão Suíça em dezembro de 1948 pela orquestra da própria rádio, sob a regência de Hermann Scherchen.

Quanto ao ritmo, *Quatro Epígrafes* apresenta grande variedade métrica, sendo ocasionada pela constante mudança de fórmulas de compasso ao longo de cada movimento. Essa irregularidade pode ser compreendida como um elemento empregado para que o ritmo de *Quatro Epígrafes* seja realizado em função da condução melódica da peça, ou seja, de suas séries dodecafônicas.

[Figura 5]

Frase inicial da *Epígrafe I* com a série dodecafônica original assinalada (c. 1-2)



3.3. Estudos folclóricos (1952)

Estudos folclóricos apresenta dois movimentos: I *Canto praiano* e II *Canto de reis*, com duração de cerca de cinco minutos no total. De acordo com o catálogo, a estreia da peça ocorreu provavelmente pela própria compositora na Rádio Nacional de São Paulo em 1965. A peça foi gravada por Eunice Katunda no programa de televisão *Primeiro plano*, com apresentação de Júlio Lerner, Rádio e Televisão Cultura de São Paulo, em 1974, e também pela pianista Beatriz Balzi em um LP datado de 1984, intitulado *Compositores latino-americanos, Série música nova da América Latina*, que mais tarde foi reeditado em CD como *Compositores latino-americanos* (KATER, 2001a, p. 91).

Os dois movimentos de *Estudos folclóricos* apresentam formas convencionais: *Canto praiano* encontra-se na forma binária [A, A'] e *Canto de reis* na forma ternária [A, B, A']. O emprego dessas formas pode ser entendido como uma busca de Eunice pela transparência formal, em que as seções e temas são claramente definidos e variados ao longo da peça, ou seja, facilmente identificados pelo ouvinte.

Em relação à harmonia, verifica-se o emprego de um idioma modal nos estudos, sendo este apresentado de maneira flexível, pois os modos são remodelados e alterados ao longo dos dois movimentos. O idioma modal utilizado na peça pode ser observado como um aspecto característico da música nacional brasileira, ou seja, alinhado às preocupações da fase Nacionalista da compositora (1950-1968), pois conforme sua afirmação no texto citado anteriormente, “toda música nacional, nos países de civilização ocidental de cuja tradição musical descendemos, é caracteristicamente tonal e modal, como é a nossa” (KATUNDA, 1952 apud KATER, 2001a, p. 69). Como exemplo desse aspecto harmônico empregado em *Estudos folclóricos*, apresenta-se um trecho da segunda seção do primeiro estudo (*Canto praiano*), no qual se observa uma alternância entre os modos gregos *sol lídio-mixolídio* e *si dórico*, conforme a Figura 6. No segundo movimento da peça (*Canto de reis*), a primeira seção é apresentada de maneira semelhante ao *Canto praiano*, ou seja, por meio de modos, enquanto que na segunda seção, verifica-se o emprego de um colorido cromático à sonoridade modal, no qual se observa o modo de Lá b jônio na melodia e intervalos dissonantes como segunda maior

e trítone no acompanhamento (Figura 7). O uso de cromatismos e acordes dissonantes no acompanhamento da segunda parte da peça pode ser entendido como um aspecto

remanescente da experiência de Eunice com a música atonal, praticada durante sua fase composicional anterior, chamada Fase Música Viva.

[Figura 6]

Utilização dos modos *Sol lídio-mixolídio* e *Si dórico* no tema 2 da seção A' da peça *Canto Praiano* (c. 46-53). Em vermelho, notas características do modo *Sol lídio-mixolídio*; em azul, notas características do modo *Si dórico*

[Figura 7]

Parte a do tema 1 da seção B da peça *Canto de reis* (c. 31-35)

O ritmo empregado em na peça em questão tem a polirritmia como principal característica, e esse aspecto pode ser

associado novamente a uma afirmação de Eunice em texto seu de 1952, na qual ela discorre acerca das características do

ritmo nacional em oposição à música dodecafônica, realizada por meio de cálculos, ou seja, racionalizada:

Não precisamos recorrer a processos cerebralísticos e construtivistas para transformar em música as fórmulas vivas da rítmica nacional, as nossas síncopas, as alternâncias e superposições de três contra dois, tão de nosso gosto tanto no campo como na cidade (KATUNDA, 1952 apud KATER, 2001a, p. 70).

As polirritmias aparecem nos dois movimentos de *Estudos folclóricos*, sendo

que em *Canto praiano* é realizada por meio de um deslocamento rítmico da segunda camada textural da peça (contracanto), no qual as figuras transpassam o valor do compasso e se sobrepõem de maneira irregular em relação às camadas 1 (melodia) e 2 (acompanhamento), conforme trecho da Figura 8. Já em *Canto de reis*, a polirritmia ocorre por conta de a melodia não seguir o mesmo acento métrico-rítmico do *ostinato*, caracterizado pela sequência de 3+3+4 colcheias, gerando assim, um deslocamento rítmico entre a melodia e o acompanhamento, conforme redução rítmica apresentada na Figura 9.

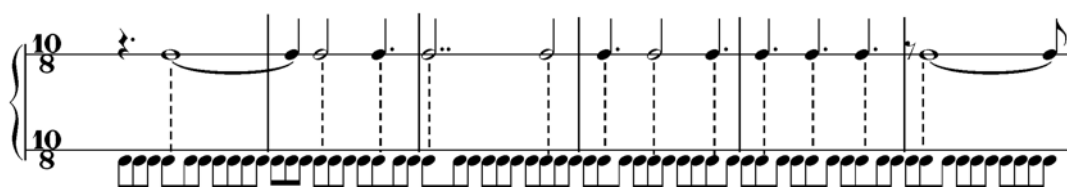
[Figura 8]

Polirritmia presente em *a* do tema 1 da seção A da peça *Canto praiano* (c. 3-9)



[Figura 9]

Redução rítmica da polirritmia verificada em *a* do tema 1 da seção A da peça *Canto de reis* (c. 3-8)



3.4 Expressão anímica (1979)

Expressão anímica (1979) possui dedicatória “Para meu amigo e mestre de música H. J. Koellreutter” e indicação no final da partitura “Para Beatriz [Balzi] tocar”. Segundo o catálogo (KATER, 2001a, p. 112), a peça, com duração de nove minutos e meio, foi estreada pela própria compositora no Festival Música Nova de Santos, SP em 1979.

Expressão anímica tem como principal característica a exploração de sonoridades não convencionais do piano, sendo esta realizada principalmente por meio da proposição de técnicas estendidas, na qual se emprega objetos, como, no caso dessa obra, dedeiras e baquetas de feltro nas cordas para se obter diferentes texturas e timbres. A peça também faz uso do recurso de indeterminação, na qual o intérprete passa a ter certa liberdade na execução de alguns parâmetros como a duração, altura, dinâmica, entre outros. Em relação à grafia de *Expressão anímica*, verifica-se que sua partitura não é realizada apenas por meio da notação tradicional, pois a ela são adicionados símbolos, grafismos, elementos iconográficos, esquemáticos, gráficos, além da notação verbal (instruções).

É importante destacar que muitos elementos empregados na obra, como a exploração de sonoridades não tradicionais, o emprego de técnicas estendidas e a notação não tradicional, são aspectos característicos da estética musical de vanguarda da época, praticada especialmente a partir da década de 1960 no Brasil por compositores integrantes do grupo Música Nova, como, por exemplo, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes.

3.5 Comparação analítica

A partir deste estudo acerca das peças *Variações sobre um tema popular*, *Quatro epígrafes*, *Estudos folclóricos* e *Expressão anímica*, criou-se um quadro comparativo (Quadro 1) acerca dos principais aspectos formais, harmônicos e rítmicos presentes nas peças compostas por Eunice Katunda e analisadas neste trabalho.

De acordo com as análises, conclui-se que cada uma das peças foi composta segundo um procedimento ou técnica composicional diferente. Sendo assim, os elementos musicais empregados em cada obra ilustram as diferentes orientações, bem como as escolhas estético-musicais de cada fase de Eunice. Em resumo, *Variações sobre um tema popular* reflete o primeiro contato de Eunice com a composição, na qual se observa a manipulação de uma forma mais convencional como o *tema e variações*, e o emprego do tema folclórico brasileiro “Garibaldi” associado a procedimentos como a colagem e a escrita contrapontística. Em *Quatro epígrafes*, verifica-se a aplicação da técnica dodecafônica, que muito se alinha às preocupações do grupo de compositores Música Viva na década de 1940 com relação à moderna criação musical. *Estudos folclóricos* retrata o período em que Eunice passou a valorizar e empregar elementos culturais e folclóricos brasileiros nas suas obras, conforme é possível observar tanto na temática, quanto nos elementos harmônicos e rítmicos apresentados na peça. O idioma modal, as polirritmias, os deslocamentos rítmicos, entre outros, ilustram essa postura da compositora. Por fim, *Expressão anímica* pode refletir uma busca, por parte de Eunice, por técnicas modernas de composição da época, já que

se observa a exploração de sonoridades não convencionais do piano, o emprego

da indeterminação na peça, entre outros elementos.

[Quadro 1]
 Comparativo entre fases composicionais de Eunice Katunda e as peças para piano analisadas

Aspectos de comparação	Peças analisadas			
	Fase de Formação	Fase Música Viva	Fase Nacionalista	Fase Final
	Variações sobre um tema popular (1946)	Quatro epígrafes (1948)	Estudos folclóricos (1952)	Expressão anímica (1979)
Aspectos formais	<ul style="list-style-type: none"> - Forma musical convencional: tema e variações; - O tema principal se refere a melodia folclórica brasileira "Garibaldi". 	<ul style="list-style-type: none"> - Quatro movimentos em estilo aforístico. 	<ul style="list-style-type: none"> - Formas musicais convencionais: forma binária [A',A'] e forma ternária [A,B,A']; - O título se refere a uma temática brasileira. 	<ul style="list-style-type: none"> - Peça formada por um único movimento contínuo; - Dividida em 20 seções de duração variada.
Aspectos harmônicos	<ul style="list-style-type: none"> - Aberturas intervalares no acompanhamento; - Emprego de cânone temático; - Utilização de terças paralelas no tema; - Contraponto elaborado de diferentes maneiras. 	<ul style="list-style-type: none"> - Emprego de série dodecafônica. PO 1 8 3 4 2 7 9 6 11 10 5 0 	<ul style="list-style-type: none"> - Plasticidade do material modal; - Manipulação do material modal em conjunto com tratamento cromático e dissonante (<i>Canto de reis</i>). 	<ul style="list-style-type: none"> - Emprego de ressonâncias e tratamentos tímbricos variados; - As cordas do piano são tocadas com dedeiras, baquetas, pela própria mão e por meio de um prato percutido nas cordas.
Aspectos rítmicos	<ul style="list-style-type: none"> - Ritmo em função da condução melódica; - Ritmo desenvolvido a cada variação. 	<ul style="list-style-type: none"> - Variedade métrica; - Ritmo em função da condução melódica das séries dodecafônicas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Polirritmia; - Deslocamento rítmico; - Ostinatos rítmicos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Durações rítmicas livres.

Considerações finais

A partir deste breve relato sobre a atuação musical de Eunice Katunda, é possível observar em sua carreira uma intensa e constante atividade. Sua dedicação e comprometimento são evidentes, seja enquanto pianista, compositora, regente, pesquisadora ou como artista politicamente engajada.

Suas diferentes fases composicionais, demarcadas neste artigo por meio de fatos pessoais, históricos e musicais, retratam a busca de Eunice por ideologias, manifestações estéticas e artísticas que fizeram sentido para ela em determinados momentos de sua vida. Entende-se que as fases aqui delimitadas não são compreendidas como rupturas radicais, mas sim como marcas de um processo que ocorreu lentamente em sua trajetória musical e pessoal.

Nesse ponto, é preciso ressaltar que a carreira profissional de Eunice passou por grandes mudanças e obstáculos por ser mulher e ter se profissionalizado na primeira metade do século XX no Brasil – ou seja, antes das principais conquistas feministas que emergiram, como citado anteriormente, nas últimas décadas do século XX. Ainda hoje, no século XXI, as mulheres brasileiras enfrentam dificuldade em associar papéis como os de esposa e/ou mãe com atividades como as de pianista, compositora, estudante, professora, regente, e tantas outras.³⁰

³⁰ A quase total ausência de suporte por parte do poder público, responsável pela implementação e fiscalização de leis que obriguem empresas e instituições a oferecerem sistemas de creches, entre outras medidas

Sendo assim, pressupõe-se que muitas das escolhas profissionais feitas pela musicista tenham sido pautadas por motivos pessoais e vice-versa. Apesar disso, Eunice rompeu barreiras da sua época engajando-se politicamente, associando-se a diferentes grupos e estéticas musicais, realizando diversas viagens de estudos e pesquisas músico-culturais, entre outros acontecimentos.

A comparação analítica de suas peças para piano – *Variações sobre um tema popular*, *Quatro epígrafes*, *Estudos folclóricos e Expressão anímica* –, que datam de diferentes fases composicionais, ilustra os variados procedimentos empregados por Eunice Katunda em seu trajeto musical. Não obstante as mudanças e rupturas estético-musicais, é possível observar que seu alinhamento foi sempre pautado em experiências e conhecimentos já adquiridos, o que representa uma ampliação de seus processos composicionais e não apenas na substituição de determinadas técnicas ou procedimentos por outros. Isso pode ser conferido no emprego do pensamento serial em algumas peças da Fase Nacionalista, assim como a retomada de peças baseadas no folclore brasileiro após 1968 (Fase Final), como é o caso das *Três peças para dois pianos e percussão* (1979), que resgata partes de seu antigo *Concerto Negro* (1955-56).

Por fim, a discussão da obra de Eunice Katunda à luz dos acontecimentos políticos que pautaram o curto século XX no Brasil aponta influência do contexto histórico na

facilitadoras para as mulheres – em grande parte provedoras de seus lares – torna as barreiras do machismo dominante mais difíceis de serem transpostas.

criação musical dessa mulher sensível e militante pelas causas em que acreditava. É provável que muitos dos procedimentos composicionais escolhidos por ela não tenham sido pensados previamente com o intuito de ilustrar os movimentos estéticos de cada período, mas, com o benefício do distanciamento histórico, consideramos possível estabelecer relações e elaborar considerações como as que encerram este artigo. ■

[**AMILCAR ZANI**]

Pianista, pesquisador e professor titular do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Sua especialização inclui estudos em Portugal e na Alemanha, e Pós-Doutorados nos EUA, e suas atividades de pesquisador e intérprete focalizam o romantismo alemão e a produção da Segunda Escola de Viena.

E-mail: amilcarzani@gmail.com

[**ELIANA MONTEIRO DA SILVA**]

Pianista, Bacharel em Piano, Mestre e Doutora em Música pela ECA-USP, tendo sido bolsista Fapesp. Autora de livros, capítulos e artigos em português e inglês, enfoca em suas pesquisas e recitais a produção musical de mulheres.

E-mail: ms.eliana@usp.br

[**MARISA MILAN CANDIDO**]

Pianista, Bacharel em Piano pela Faculdade Santa Marcelina, com bolsa integral, e Mestre em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente, desenvolve pesquisa de Doutorado em Música na ECA-USP sobre a compositora Eunice Katunda.

E-mail: marisamilan@usp.br

Referências

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2015.

CANDIDO, Marisa Milan. **Estéticas cruzadas**: rupturas e deslocamentos em Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda a partir de obras para piano compostas entre 1948 e 1952. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História**, São Paulo, n. 153, p. 251-282, 2005.

COSTA, Maria Deonice Sampaio. Eunice Katunda. **Dhâranâ: Revista de Ciência, Filosofia e Religiões Comparadas**, São Paulo, ano 78, n. 240, p. 4-8, 2002.

EGG, André. A carta aberta de Camargo Guarnieri. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 1, 2006.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2018.

FERRAZ, Gabriel. Heitor Villa-Lobos e Getúlio Vargas: doutrinando crianças por meio da educação musical. **Revista de Música Latinoamericana**, Texas, v. 34, n. 2, p. 162-195, 2013.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). Tradução de Marcos Santarrita; Revisão técnica Maria Celia Paoli. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KATER, Carlos. Eunice Katunda: contribuição à pesquisa de fontes primárias. **Opus**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 64-68, 1991.

KATER, Carlos. **Eunice Katunda**: musicista brasileira. São Paulo: Annablume, 2001a.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, 2001b.

KATUNDA, Eunice. **Curriculum Vitae**. [S. l.: s. n.], [198-]. (Texto datilografado).

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana; ZANI NETTO, Amilcar. Dodecafonismo no Brasil: muito além de uma simples irreverência. In: Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, 4., 2012, Ribeirão Preto. **Anais** [...]. Ribeirão Preto: Lateam, 2012.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

RIBAS, Dalmo. Rememorando Eunice. **Dhâranâ: Revista de Ciência, Filosofia e Religiões Comparadas**, São Paulo, ano 78, n. 240, p. 10-11, 2002.

SCHWAZRCZ, Lilia; STARLING, Heloisa Maria. **Brasil**: uma biografia. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**. São Paulo: Edusp, 2008.

TRAMONTINA, Leonardo S. S. **A apropriação dos discursos da New Musicology por três didáticas norte-americanas de ensino de História da Música**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.