

A participação de Eunice Katunda no *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea n. 8*: desafios e possibilidades

Eliana Monteiro da Silva

Universidade de São Paulo

Marisa Milan Candido

Escola de Comunicações e Artes da

Universidade de São Paulo (Doutoranda)

Resumo:

Este trabalho reflete sobre a participação da compositora e pianista brasileira Eunice Katunda na oitava edição dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* (CLAMC), realizada no Brasil em 1979 e dedicada, especialmente, à comemoração dos 40 anos do grupo de compositores Música Viva. Criado em 1939 por Hans-Joachim Koellreutter, o grupo foi pioneiro na disseminação de modernas técnicas de composição na década de 1940 no Brasil, tendo Eunice Katunda como uma das principais responsáveis pela estreia de obras nacionais e internacionais do período. Além de divulgar composições próprias e de colegas, Eunice atuou também como redatora de textos e críticas sobre estética musical em boletins produzidos pelo Música Viva e em periódicos de grande circulação no país. Este fato a colocou em evidência na polêmica gerada em torno do uso do dodecafonismo no Brasil, que culminou no desgaste de sua imagem e, paulatinamente, na dissolução do próprio grupo. Neste contexto, a oitava edição dos CLAMC foi uma oportunidade de reaproximá-la de antigos colegas do meio musical e de seu mestre Koellreutter, a quem se desculpa publicamente. A partir deste encontro, novas possibilidades se abrem para a intérprete e compositora, que volta aos palcos com obras inéditas e demonstrando grande maturidade artística.

Palavras-chave: *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*. Eunice Katunda. Hans-Joachim Koellreutter. Grupo Música Viva. Música latino-americana. Compositora latino-americana.

Resumen:

Este trabajo reflexiona sobre la participación de la compositora y pianista brasileña Eunice Katunda en el *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea n. 8*

(CLAMC), realizado en Brasil en 1979 con el tema de los 40 años del grupo de compositores Música Viva. Creado en 1939 por Hans-Joachim Koellreutter, el grupo fue pionero en la difusión de las técnicas compositivas modernas en la década de 1940 en Brasil, siendo Eunice Katunda una de las principales responsables por estrenar obras nacionales e internacionales de la época. Además de dar a conocer composiciones propias y de colegas, Eunice también trabajó como editora de textos y reseñas sobre estética musical en boletines producidos por Música Viva y en periódicos de amplia circulación en el país. Este hecho la destacó en medio a la polémica generada en torno al uso del dodecafonismo en Brasil, que culminó por erosionar su imagen, y, paulatinamente, en la disolución del propio grupo. En este contexto, la octava edición de CLAMC fue una oportunidad para reencontrarse con antiguos compañeros del ambiente musical y con su maestro Koellreutter, a quien pidió disculpas públicamente. A partir de ese momento se abren nuevas posibilidades para la intérprete y compositora, que vuelve al escenario con obras inéditas y de gran madurez artística.

Palabras clave: *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*. Eunice Katunda. Hans-Joachim Koellreutter. Grupo Música Viva. Música latinoamericana. Compositora latinoamericana.

Abstract:

This article reflects on the participation of Brazilian composer and pianist Eunice Katunda in the eighth edition of *Latin American Courses on Contemporary Music* (CLAMC), held in Brazil in 1979 in honor, mainly, of the 40 years of the Música Viva group of composers. Created in 1939 by Hans-Joachim Koellreutter, this group was pioneer in disseminating modern compositional techniques in the 1940s in Brazil, being Eunice Katunda one of the members who most national and international pieces of work premiered. In addition to publicizing her own compositions and those of colleagues, Eunice also performed as editor on texts and reviews about musical aesthetics, also in the Música Viva's bulletins and in Brazilian newspapers with wide circulation. This fact put her in evidence among the controversy about dodecaphonism in Brazil, culminating not only in her image's erosion, but also in the gradual dissolution of the group itself. In this context, the CLAMC's eight edition was an opportunity to reconnect her with old colleagues in the musical field, including her master Koellreutter, to whom she publicly

apologized. From that moment on, new possibilities opened up for the pianist and composer, who turned to the stages with unpublished works and showing great artistic maturity.

Keywords: *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*. Eunice Katunda. Hans-Joachim Koellreutter. Música Viva group. Latin American Music. Latin American Woman Composer.

Introdução

Há vinte e cinco anos, em janeiro de 1989, concluía, em Mendes, Brasil, a décima-quinta – e última – edição dos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC). Imaginados por Coriún Aharonián em 1970, amadureceram em diálogos separadamente ocorridos em geografias europeias com José Maria Neves e Mariano Etkin, para finalmente nascer em Montevideú em 1971 graças ao firme e incondicional apoio de Héctor Tosar e à soma de esforços militantes dos membros da equipe e seus colaboradores, primeiro uruguaios, logo argentinos e brasileiros, e depois de outras procedências continentais, que assumiram a responsabilidade das múltiplas tarefas organizativas (PARASKEVAÍDIS, 2009-2014: 2)¹.

Assim inicia a compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídis a compilação do material referente às quinze edições dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*, ou CLAMC, em 2009. Dedicada aos organizadores das primeiras edições dos cursos – José Maria Neves, María Teresa Sande, Conrado Silva e Héctor Tosar –, sem se esquecer, é claro, do idealizador Coriún Aharonián, a compilação de Graciela reúne informações sobre os mais diversos aspectos destes importantes acontecimentos anuais, narrando, desde o modo como foi idealizada e posta em funcionamento a primeira edição dos CLAMC em 1971, no Uruguai, até seu encerramento em 1989, no Brasil.

Os CLAMC foram pensados pelo compositor e musicólogo uruguaio Coriún Aharonián para suprir a necessidade de uma formação de alto nível para estudantes de música da maioria dos países da América Latina – em especial os(as) jovens que não tinham

¹ Hace veinticinco años, en enero de 1989, concluía en Mendes, Brasil, la decimoquinta - y última - edición de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC). Imaginados por Coriún Aharonián en 1970, maduraron en sendos diálogos con José Maria Neves y Mariano Etkin llevados a cabo en geografías europeas, para finalmente nacer en Montevideo el 8 de diciembre de 1971 gracias al firme e incondicional apoyo de Héctor Tosar y a la suma de esfuerzos militantes de los miembros del equipo y sus colaboradores, primero uruguayos, luego argentinos y brasileños, y después de otras procedencias continentales, que asumieron la responsabilidad de las múltiples tareas organizativas.

condições financeiras para estudar ou participar de cursos de férias no exterior – a exemplo de outras iniciativas, como, principalmente, os Cursos de Verão de Darmstadt (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt*) criados em 1946 na Alemanha e dos quais Coriún havia participado.

Como atestou o compositor chileno Eduardo Cáceres, os CLAMC:

Foram estruturados em função de uma aprendizagem ativa e vivencial, mediante oficinas de trabalho especializadas (composição erudita instrumental, composição eletroacústica, composição popular e iniciação à eletroacústica, à interpretação e à pedagogia); em seminários – de temática diversificada em cada um dos cursos –; em cursinhos, conferencias ou palestras e em audições diárias com comentários e/ou debate (CÁCERES, 1989: 47)².

Sobretudo após o fechamento do *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales do Instituto Di Tella* (CLAEM) em Buenos Aires, em 1971, Coriún temia pelo futuro da música latino-americana e por seus criadores. Como disse na abertura da décima edição dos CLAMC, em Santiago de los Caballeros, República Dominicana, em 1981:

Porque na América Latina há dificuldade de se formar. Porque na América Latina há dificuldade de se informar, a fim de se formar. Porque na América Latina há dificuldade de aceder a docentes de alto nível ou simplesmente de nível correto. Porque na América Latina há dificuldade de manter estruturas institucionalizadas, por razões dos mecanismos específicos de nossa América Latina. Porque na América Latina há impossibilidade de custear as soluções financeiramente custosas (PARASKEVAÍDIS, 2009-2014: *Anexos*)³.

Os CLAMC ocorreram em cinco países da América Latina, sendo cinco edições no Uruguai, seis no Brasil, duas na Argentina, uma na República Dominicana e uma na Venezuela. As edições ocorreram anualmente, com exceção dos anos 1973, 1983, 1987 e 1988. Contaram com o apoio da *Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea* (vinculada à *International Society for Contemporary Music - ISCM*), além de outras

² Se les ha estructurado en función de un aprendizaje activo y vivencial, mediante talleres de trabajo especializados (composición culta instrumental, composición electroacústica, composición popular e iniciación a la electroacústica, la interpretación y la pedagogía); en seminarios – de temática diversificada en cada uno de los cursos –; en cursillos, conferencias o charlas y en audiciones diarias con comentarios y/o debate.

³ Porque en Latinoamérica hay dificultad de formarse. Porque en Latinoamérica hay dificultad de informarse, a fin de formarse. Porque en Latinoamérica hay dificultad de acceder a docentes de nivel alto o simplemente de nivel correcto. Porque en Latinoamérica hay dificultad de mantener estructuras institucionalizadas, por razones de los mecanismos específicos de nuestra Latinoamérica. Porque en Latinoamérica hay imposibilidad de costear las soluciones financieramente costosas.

instituições uruguaias e estrangeiras⁴. Atuaram como presidentes os compositores e musicólogos Héctor Tosar (UY), entre 1971 e 1978, e José Maria Neves (BR), de 1979 ao encerramento em 1989.

De acordo com Teresinha Soares (Soares, 2004: 4), estudantes de 21 países interagiram com cerca de “70 compositores - entre nativos e nativas da América Latina, África, Ásia, Europa e Estados Unidos”⁵. A partir da sétima edição, ocorrida no Brasil em 1978, instituiu-se uma equipe internacional permanente constituída por José Maria Neves (presidente), Coriún Aharonián (secretário executivo), Héctor Tosar, Graciela Paraskevaídis e Conrado Silva – além de equipes coordenadoras locais das cidades sedes dos eventos⁶.

Foi sob a direção desta equipe que se deu, em 1979, a edição que reuniu a compositora brasileira Eunice Katunda (1915-1990) e o grupo de compositores Música Viva de que ela havia feito parte entre 1946 e 1950, num evento comemorativo aos 40 anos de sua formação. A compositora aproveitou a oportunidade para reatar laços com seu antigo professor e criador do grupo – o compositor, flautista e agitador cultural Hans-Joachim Koellreutter –, além de retomar a atividade composicional e interpretativa no ritmo em que atuava quando era uma das principais integrantes e divulgadoras do Música Viva.

Eunice não somente se desculpou publicamente a Koellreutter na 8ª edição dos CLAMC realizada em São João del Rei, como conheceu e se acercou de diversos compositores e intérpretes da América Latina interessados e comprometidos com a música contemporânea. Este ambiente a motivou a retomar a composição numa postura aberta e livre de preconceitos, seja em relação a técnicas e procedimentos tradicionais e/ou de vanguarda, ou mesmo em relação a conceitos como erudito / popular, nacional / cosmopolita, entre outros.

⁴ Como exemplo de instituições apoiadoras pode-se citar o *Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura de España*, o *Departamento de Cultura da cidade de Hamburgo (DE)*, a *Association pour la Diffusion de la Pensée Française (FR)*, o *Banco de la República de Bogotá (CO)*, o *British Council (UK)*, o *Centro de la Cultura de Santiago de los Caballeros (DO)*, a *Confederación Latinoamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes*, o *Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (MX)*, o *Consejo Nacional de Cultura (CONAC, VE)*, o *Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, Tatuí (BR)*, o *Conservatorio Universitario de Música (UY)*, a *Deutscher Musikrat (DE)*, o *Elektronmusikstudion (SEM, SE)*, a *Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago (CL)*, a *Funarte, Ministerio da Cultura (BR)*, o *Goethe-Institut München (DE)*, entre outros.

⁵ Os estudantes, por sua vez, eram oriundos da Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Chile, Equador, Estados Unidos, França, Guatemala, Irlanda, Israel, Itália, Marrocos, México, Panamá, Paraguai, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela (SOARES, 2004: 4).

⁶ Dignas de nota são também as participações na equipe organizadora da pedagoga argentina Violeta Hemsy de Gainza, da 6ª à 11ª edições, e do compositor boliviano Cergio Prudencio, da 12ª à 15ª edições (PARASKEVAÍDIS, 2009-2014: *Anexos*).

Como fontes principais para o presente artigo foram usados, além de livros e documentos constantes do acervo do primeiro biógrafo de Eunice Katunda, Carlos Kater⁷, a compilação das 15 edições dos CLAMC realizadas pela compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídís (2009-2014) e as pesquisas em andamento dos autores que aqui assinam, constantes da bibliografia.

A compositora e pianista Eunice Katunda e sua atuação junto ao grupo Música Viva

Eunice do Monte Lima Catunda⁸ nasceu no Rio de Janeiro, em 1915. Filha de Rubens do Monte Lima e da pintora Grauben Bomilcar, cedo iniciou seus estudos formais de piano tendo como professores(as) Mima Oswald, Branca Bilhar, Oscar Guanabarro, Furio Franceschini, Marietta Lion e Camargo Guarnieri.

Iniciou a carreira de concertista ainda criança, mais precisamente em 1925, no período de aulas com Branca Bilhar. Ao longo dos anos, observa-se que suas apresentações públicas foram aumentando, sendo o início dos anos 1940 o período de maior notabilidade da pianista – período relativo à sua estadia em São Paulo e sob a orientação de Marietta Lion e Camargo Guarnieri.

Como compositora, Eunice iniciou sua produção já adulta. Sua primeira peça - *Variações sobre um tema popular* - data de 1943 e foi realizada sob a orientação de seu professor na época – Camargo Guarnieri. Apesar de manter uma atividade interpretativa constante por todo o período considerado de formação – o que compreende até os anos de 1945 –, observa-se uma maior atividade, especialmente como pianista e compositora, a partir do momento que se ligou ao movimento e ao grupo de compositores Música Viva, ou seja, em 1946.

O Música Viva foi criado em 1939 e passou por três momentos distintos. Inicialmente formado por Hans-Joachim Koellreutter juntamente com outras personalidades atuantes e já conhecidas no ambiente musical da época – como músicos, críticos e musicólogos –, o movimento destacou-se pela realização e produção do periódico impresso *Música Viva*. Estes boletins, inicialmente realizados nos anos de 1940 e 1941, continham artigos

⁷ Parte do acervo do musicólogo Carlos Kater, em especial, partituras, correspondências, álbum de recortes de jornais e programas da própria Eunice, encontra-se disponível no site <<https://www.carloskater.com.br/eunice-katunda>>.

⁸ A compositora adquiriu o sobrenome Catunda no casamento com o matemático Omar Catunda, e trocou por Katunda com ‘K’ quando se divorciou, tornando-se seu nome artístico.

ligados à análise, à criação musical e aos compositores da época (KATER, 2001: 230-236).

Já o segundo momento do grupo, formado por alunos e ex-alunos de Koellreutter, teve como objetivo a realização de publicações, edições musicais e recitais comentados com o intuito de promover obras musicais do repertório tradicional e moderno da época, porém pouco difundidos no Brasil até aquele momento. A partir destas atividades formou-se em 1944 o grupo de compositores Música Viva que, inicialmente integrado por Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Koellreutter, e ampliado em 1946 com a inclusão de Edino Krieger e Eunice Katunda, teve como principal característica a produção de peças a partir de modernas técnicas de composição, como o dodecafonismo.

O terceiro momento do Música Viva manteve as mesmas atividades já realizadas nos anos anteriores, às quais acrescentou-se a criação do programa radiofônico semanal na Rádio PRA 2 – Ministério da Educação. Este programa revelava posicionamentos ideológicos mais assertivo acerca da integração entre música e sociedade, colocando-se também de acordo com ideias apresentadas pelo grupo no chamado *Manifesto 1946*⁹.

Conforme mencionado, Eunice integrou o movimento e o grupo de compositores Música Viva em 1946 e, a partir disso, passou a atuar em muitas das atividades promovidas pelas duas vertentes. Atuou como pianista do programa radiofônico, de recitais solos e coletivos e também como redatora dos boletins. Como compositora verifica-se que sua produção também aumentou significativamente neste período, sendo que constam sete obras, a citar *Negrinho do Pastoreio* (1946), *Cantos à morte* (1946), *Sonatina* (1946), *Salmo 82* (1947), *Quatro epígrafes* (1948), *Lirici greci* (1949) e *Quinteto Schoenberg* (1949).

É importante destacar que, a maioria destas obras foi realizada a partir de modernas técnicas de composição para a época como, por exemplo, o dodecafonismo aplicado em *Cantos à morte*, *Quatro epígrafes* e *Quinteto Schoenberg*. Estas técnicas de composição não se limitaram apenas à produção composicional da própria Eunice, mas também ao repertório pianístico que a artista escolhia para seus recitais. Verifica-se que ela

⁹ O *Manifesto 1946* foi um documento redigido e assinado por Cláudio Santoro, Egydio de Castro e Silva, Eunice Katunda, Geni Marcondes, Guerra-Peixe, Heitor Alimonda e Santino Parpinelli, discutindo temáticas ligadas à renovação da música erudita brasileira. Para mais informação, vide KATER, 2001: 63-66.

interpretou obras de muitos compositores modernos para a sua época, tanto nos programas radiofônicos Música Viva como em apresentações públicas no Brasil e no exterior.

Nos programas radiofônicos, Eunice Katunda interpretou peças de Alban Berg (1885-1935), Camargo Guarnieri (1907-1993), Camilo Togni (1922-1993), César Guerra-Peixe (1914-1993), Edino Krieger (1928), Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Juan Carlos Paz (1897-1972), além de peças de sua autoria¹⁰. Já em recitais e apresentações públicas, seu repertório era formado por peças de compositores como César Guerra-Peixe, Edino Krieger, Cláudio Santoro, Villa-Lobos, Radames Gnattali e Paul Hindemith, entre outros.

Em 1948 Eunice realizou uma viagem para a Europa, na qual obteve, além dos estudos, muitas realizações profissionais. Inicialmente prevista para dois meses, esta viagem tinha como finalidade sua participação no *Curso Internacional de Regência*, ministrado por Hermann Scherchen na *Bienal de Veneza*. No entanto, Eunice prorrogou sua estadia por quase um ano e, em consequência disso, travou contato com compositores seriais como Bruno Maderna e Luigi Nono, teve sua primeira peça orquestral – *Cantos à morte* – estreada mundialmente sob a regência de Herman Scherchen na Rádio Difusão Zurique, e obteve grande destaque em apresentações de piano na Suíça e na Itália.

Em relação à sua atuação como pianista, estreou diversas obras na Europa como, por exemplo, as *Cirandas* de Villa-Lobos e as *Três peças para piano* de Radamés Gnattali no *Festival Brasileiro*, realizado no Piccolo Teatro de Milão, e a obra *Ludus tonalis* (1942) de Paul Hindemith, estreada na Itália. Participou do *I Congresso Internacional de Compositores Dodecafônicos*, realizado em Lugano, atuando como intérprete oficial do Música Viva.

De volta ao Brasil, Eunice compôs a obra *Quinteto Schoenberg* (1949) a partir da técnica dodecafônica e fez alguns recitais como pianista, a citar, duas apresentações da obra *Ludus Tonalis* (Hindemith) realizadas em 1950 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e também para a Rádio MEC. Além disso, escreveu o texto *Problemas musicais contemporâneos* no jornal Folha de São Paulo – em abril de 1950 –, contestando argumentos apresentados por Claudio Santoro contra o uso da técnica dodecafônica no Brasil no texto *Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga*.

¹⁰ Ao lado de Geni Marcondes, Eunice Katunda foi uma das pianistas mais atuantes no programa radiofônico Música Viva.

Entretanto, tais tomadas de posição em favor da técnica dodecafônica foram as últimas ações de Eunice ainda associadas ao Música Viva. Em novembro do mesmo ano (1950) a compositora mudaria seu entendimento sobre a questão, escrevendo uma carta de apoio a Camargo Guarnieri e aos pontos defendidos pelo mesmo num texto intitulado *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, no qual se mostra contra o dodecafonismo e ao formalismo disseminado pelo Música Viva e, principalmente por Koellreutter.

Dessa maneira Eunice Katunda se afasta da técnica que, segundo suas palavras em texto de 1952 – *Atonalismo, dodecafonía e música nacional* –, não permite ao compositor imprimir elementos característicos da música brasileira como o idioma tonal/modal, temas e melodias recorrentes na peça, ritmo, entre outros.

Assim, o rompimento de Eunice com o Música Viva ocorre em 1950 e justifica-se por questões estéticas aliadas às ideologias e a política da época.

Os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (CLAMC) e sua importância na formação de compositores, intérpretes e professores do continente.

Os CLAMC tiveram importância fundamental na formação de diversos(as) musicistas da América Latina, bem como de outros países e localidades. Testemunhos como os de Gordon Mumma (1986), Eduardo Cáceres (1989), Coriún Aharonián (1990; 2006), Eckhard Roelke (1992), Gilberto Mendes (1994), Dieter Schnebel (1996), Violeta Hemsy de Gainza (2004), entre outros, atestaram o impacto positivo que esses encontros tiveram em suas vidas e em suas carreiras musicais, pela possibilidade de experimentação, contato com professores(as), alunos(as) e colegas, bem como pelo acesso a materiais e laboratórios com alta tecnologia que não eram comuns à maioria das instituições de ensino existentes no continente até então. Esses testemunhos foram registrados e/ou citados por Graciela Paraskevaídis na seção *Anexos* de sua publicação (PARASKEVAÍDIS, 2009-2014).

Como escreveu o compositor Eduardo Cáceres,

(...) os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea são uma alternativa real, que enfoca suas atividades e fixa seus objetivos a partir das deficiências demonstradas pela educação musical tradicional. Os programas habituais de estudo musical nos levam a sentir

com maior urgência a necessidade de abordar a tempo as transformações que nos encontrem no aqui e no agora (CÁCERES, 1989: 74)¹¹.

O compositor opinou ainda que “os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (CLAMC) constituem o único evento anual em seu gênero em toda América Latina”¹². Conforme narra em seu texto sobre os eventos, os CLAMC tinham a peculiaridade de ser “autofinanciados, auto gestados e ter caráter itinerante”¹³, o que lhes conferia grande liberdade de idealização, organização e realização (*Ibid.*).

A compositora e pianista colombiana Martha Enna Rodríguez Melo também contou, em entrevista via e-mail aos autores deste trabalho, que os CLAMC foram cruciais em sua formação. Foram suas palavras:

Em primeiro lugar, pelo contato com colegas de muitos lugares, com variadas opções estéticas e propostas criativas em uma ampla variedade de gêneros. Em segundo lugar, pela imersão em repertórios que em meu próprio país não eram conhecidos nem divulgados. Em terceiro lugar, pela relevância dos debates sobre obras, posturas, propostas, estilos. Também pelo desafio que significava trabalhar com algum mestre que não se conhecia, para tocar sua obra em alguma das audições. E também, ainda que não em último lugar, pelas amizades e encontros humanos entre colegas, que perduraram no tempo. Uma consequência que me parece relevante é haver iniciado o estabelecimento de cátedras universitárias sobre músicas contemporâneas (MELO, 2021)¹⁴.

Martha participou desde 1981 até a última edição em 1989, atuando como intérprete, docente, conferencista convidada e, no último encontro, apresentou também uma composição de sua autoria.

¹¹ (...) los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea son una alternativa real, que enfoca sus actividades y fija sus objetivos a partir de la deficiencia que demuestra la educación musical tradicional. Los programas habituales de estudio de la música, impulsan a sentir con mayor premura la necesidad de abordar a tiempo las transformaciones que nos ubiquen en el aquí y el ahora.

¹² Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (CLAMC) constituyen el único evento anual en su género en toda América Latina.

¹³ [Estos cursos son] autofinanciados, autogestionados y tienen carácter itinerante.

¹⁴ En primer lugar, por el contacto con colegas de muchos lugares, con variadas opciones estéticas y propuestas creativas en una amplia variedad de géneros. En segundo lugar, por la inmersión en repertorios que en mi propio país no eran muy conocidos ni divulgados. En tercer lugar, por la relevancia de los debates sobre obras, posturas, propuestas, estilos. También por el reto que significaba trabajar con algún maestro que uno no conocía, para tocar su obra en alguna de las audiciones. Y también, aunque no en último lugar, por las amistades y encuentros humanos entre colegas, que han perdurado en el tiempo. Una consecuencia que me parece relevante es haber iniciado el establecimiento de cátedras universitarias sobre músicas contemporâneas.

Os *Cursos* abordavam tanto a música erudita como a popular, indígena e de raiz folclórica.

Fica claro, portanto, que a equipe organizadora destes cursos assumiu como tarefa própria, não só integrar a participantes da maioria dos países latino-americanos (...) senão, ademais, se propôs a urgente tarefa de extirpar o preconceito que lamentavelmente ainda existe, de que a música séria é exclusivamente a chamada “música / erudita ou culta” (CÁCERES, 1989: 47)¹⁵.

Outro preconceito que parece ter sido combatido – ao menos entre o público estudantil – é o de gênero. Em relação aos Cursos de Verão de Darmstadt, usados por Coriún Aharonián como “ponto de partida e anti-modelo” (PARASKEVAÍDIS, 2014: 1), os CLAMC tiveram uma divergência que pode ser considerada positiva, qual seja a presença igualitária de mulheres e homens estudantes logo na primeira edição (14 estudantes mulheres e 14 homens)¹⁶. Isso se manteve com pouca alteração até a 15ª e última edição, embora em outras áreas – como na docência e na composição – o número de participantes mulheres tenha sido sempre menor.

Uma das edições em que o número de professoras e/ou palestrantes mulheres mais se aproximou do de professores e/ou palestrantes homens foi justamente a oitava, de que participou Eunice Katunda (10 professoras e 13 professores). Ao lado da própria Eunice, participaram como docentes as argentinas Cornelia (Pepa) Vivanco e María Teresa Corral, a argentina e uruguaia Graciela Paraskevaídis, as brasileiras Dirce Ceribelli, Jocy de Oliveira, Marlene M. Fernandes e Norah de Almeida, a canadense Micheline Coulombe Saint-Marcoux e a alemã Margarita Schack (SILVA; ZANI, 2020: 112).

Entre professores(as) e/ou palestrantes figuraram nomes como Luigi Nono (IT), Konrad Boehmer (DE), Micheline Coulombe Saint-Marcoux (CA), Yannis Ioannidis (GR), Martine Joste (FR), Gordon Mumma (EUA), Hilda Dianda (AR), Violeta Hemsy de Gainza (AR), Renée Pietrafesa (UY), Jocy de Oliveira (BR), Hans-Joachim Koellreutter (DE), Mario Lavista (MX), Vania Dantas Leite (BR), Beatriz Balzi (AR/BR), entre outros(as), além de integrantes da equipe organizadora permanente.

¹⁵ Queda claro, por lo tanto, que el equipo organizador de estos cursos asumió como tarea propia, no solo la de integrar a los asistentes de la mayoría de los países latinoamericanos (...) sino que además se planteó la urgente tarea de borrar el prejuicio que lamentablemente aún existe, de que la música seria es exclusivamente la llamada “música /docta o culta”.

¹⁶ Usou-se aqui uma divisão simplificada no que tange ao gênero – divisão binária – por falta de registros mais precisos neste aspecto.

O critério de escolha do corpo docente era, de acordo com Eduardo Cáceres, “tanto a multinacionalidade, como as tendências diversas do fazer criativo atual de cada um deles, prioritariamente aquelas das gerações mais jovens da América Latina” (CÁCERES, 1989: 47)¹⁷.

Estes docentes se integravam totalmente ao grupo de estudantes pela própria estrutura dos cursos, que possibilitavam contatos frutíferos entre as pessoas que se interessavam por compartilhar suas experiências e aquelas ávidas por saber, “mediante um marco propositadamente não hierárquico e, portanto, não acadêmico” (*Ibid.*)¹⁸.

No campo político e ideológico, também, havia a proposta de criar uma música que dialogasse com a música contemporânea do chamado Primeiro Mundo, mas sem anular as próprias possibilidades e as características artísticas do continente. Como escreveu o compositor italiano Luigi Nono (1993, *apud* PERRONE, 2010: 27) em seus *Écrits*:

Cada um dos seminários deste [primeiro] curso latino-americano desenvolveu-se em animadas discussões abertas para todos, incluindo o esclarecimento ideológico, político, sociológico, estético, técnico, nunca abstrato, mas sempre localizado na realidade da luta contra o imperialismo norte-americano. Todos perceberam a necessidade de analisar, de exceder e de romper a penetração, a dominação cultural europeia e norte-americana, a colonização imperialista, para dar vida, na música também, a uma prática criativa própria e original: destruir a superestrutura cultural imposta há séculos pela dominação estrangeira, reconhecer a própria matriz autóctone (reconhecer a si mesmo nela, na sua própria origem).

Este posicionamento coincidia com as ideias de compositores(as) como Eunice Katunda e a maioria dos(as) integrantes do grupo Música Viva, o que justifica, também, a homenagem feita ao mesmo pela equipe organizadora permanente dos CLAMC na edição n. 8, realizada em 1979.

¹⁷[El cuerpo docente es seleccionado con esmero, se les busca] tanto por su multinacionalidad, como a través de cada uno de ellos, sobre las tendencias diversas del quehacer creativo actual, prioritariamente aquellas de las generaciones más jóvenes de Latinoamérica.

¹⁸[Gracias a la estructuración del curso se crean las máximas posibilidades de contactos fructíferos, entre los que pueden dar y aquellos que desean recibir], mediante un marco buscadamente no jerárquico y por lo tanto no académico.

A participação de Eunice Katunda no *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea n. 8* e nas comemorações de 40 do Grupo Música Viva

Em 1979 Eunice Katunda participou do 8º *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea*, realizado na cidade de São João Del Rey (Brasil). Conforme mencionado, esta edição do curso realizou um painel comemorativo dos 40 anos da formação do movimento Música Viva, que contou com interpretações de peças dos compositores que participaram do grupo Música Viva, criado em meio as atividades do movimento.

Dessa maneira, Eunice ministrou aulas de interpretação pianística, participou do painel ‘40 anos do movimento brasileiro Música Viva’, ao lado de Hans-Joachim Koellreutter e José Maria Neves, e interpretou em recital sua peça *Sonatina* para piano (1946-1965). Este evento proporcionou à pianista e compositora uma reaproximação com o meio musical erudito contemporâneo da época, do qual estava afastada em decorrência de seu rompimento com Koellreutter ainda na década de 1950 e, principalmente, por conta de suas posições estéticas e políticas. Além disso, Eunice cita em carta de 1978 a Neves, que passou por seis anos de ostracismo forçado. Anos estes que coincidem com o período após a morte de sua mãe - Grauben do Monte Lima - em 1972.

Gostei muito do convite, pois ele constitui mais uma chance de eu retornar à ativa depois de um período de ostracismo forçado que já se arrastou por seis anos. Já tinha notícia dos Cursos de Música Contemporânea de S. João del-Rei, por intermédio de meu incansável amigo Conrado Silva que sempre me enviava notícias. Mas jamais conseguia possibilidade de ir, parte por dificuldades de ordem pessoal e parte por me sentir marginalizada e achar que nada significaria minha presença aí. Só graças a esse meu último reencontro com Koellreutter voltei a ser suficientemente “dinamizada” por ele para cogitar na possibilidade de aceitar seu convite. Sua carta completou a obra e eu agradeço. Ela representa, para mim, um convite para restabelecer comunicação com a música, no aqui e agora (KATUNDA, 1978, *apud* KATER, s.d.).

Assim, por meio da 8ª edição do CLAMC, Eunice reatou laços com seu antigo professor e criador do movimento grupo Música Viva – Hans-Joachim Koellreutter – e retomou a atividade composicional e interpretativa de maneira contemporânea à época, semelhante a quando era uma participante ativa do Música Viva. A respeito dos anos em que esteve ligada ao Música Viva e às atividades do grupo, Eunice ainda comenta:

À Koellreutter eu devo principalmente o melhor período de minha vida musical porque houve uma coletividade. Nós estávamos sempre juntos, sempre participando em tudo, em música, discussões, e quem coordenou tudo isso foi Koellreutter, foi o único. Quando você falar em escola brasileira, a única pessoa que você pode falar em escola brasileira aqui é Koellreutter! (...) O único que fez escola assim, de fazer todo mundo participar, e ter cantores, ter flautistas, ter pianistas, todos estudando juntos foi Koellreutter (KATUNDA, c. 1980).

Dessa maneira, Eunice não somente se desculpou publicamente a Koellreutter na 8ª edição dos CLAMC realizada em São João del Rei, como conheceu e se acercou de diversos compositores e intérpretes da América Latina interessados e comprometidos com a música contemporânea. Este ambiente a motivou a retomar a composição numa postura aberta e livre de preconceitos, seja em relação a técnicas e procedimentos tradicionais e/ou de vanguarda, ou mesmo em relação a conceitos como erudito / popular, nacional / cosmopolita, entre outros.

A retomada da atividade composicional e interpretativa de Eunice Katunda a partir do contato com compositores e intérpretes da América Latina

A participação de Eunice Katunda no CLAMC n. 8 foi um estímulo importante para sua volta aos palcos, bem como para o retorno de suas composições ao repertório de concerto brasileiro. Apesar de a musicista nunca ter abandonado a prática composicional – como demonstram as obras “*Quatro incelenças* (1970), *Trenodia al poeta morto* (1970), *Sete líricas brasileiras* (1972), *Cânticos de Macunaíma* (1973), *Salmo Verde* (1976), entre outras” (ZANI; SILVA; CANDIDO, 2019: 125) –, o desgaste provocado pelas querelas estéticas e políticas da década de 1950 a haviam afastado sensivelmente do cenário artístico desde então.

Como atesta Maria Deonice Sampaio Costa (Sampaio Costa, 2002: 7), “[Eunice] se encontrava um pouco retirada da dinâmica da vida artística, como que recolhida, sem *élan* de, novamente, lançar-se no mundo musical”. A autora afirma ainda que a aproximação de Eunice Katunda do grupo de latino-americanos que organizavam e/ou frequentavam os *Cursos* – em particular a amizade com a pianista argentino-brasileira

Beatriz Balzi¹⁹, que estreou, divulgou, gravou e com Eunice interpretou obras para piano de sua autoria –, lhe deu novo vigor criativo e performático.


Registre-se que foi a partir de então que ocorreu uma espécie de novo despertar de Eunice Katunda, desejosa que começou a se mostrar em realizar algo, iniciando-se por tocar em sua casa para outras pessoas, aceitando, nessa época, a atuar como regente do Coral da SBE, a dar um recital em São Lourenço, etc. (COSTA, 2002: 7)²⁰.

No mesmo ano em que reata com o antigo mestre no CLAMC n. 8, “verifica-se a composição de *Expressão Anímica* (1979), para piano solo, dedicada ao amigo Koellreutter” (ZANI; SILVA; CANDIDO, 2019: 126). Na obra composta em 1979, Eunice optou pela exploração de ressonâncias e diferentes sonoridades do instrumento por meio do piano preparado, indeterminação e ampliação da notação tradicional. A peça foi formada em um único movimento contínuo, em que um tema é tratado de variadas maneiras em 20 seções de diferentes durações, buscando ressonâncias e tratamentos timbrísticos variados. Vale-se das cordas do piano tocadas com auxílio de dedeiras, baquetas, a própria mão, e a inserção de um prato percutido sobre as cordas, ampliando também a escrita tradicional por meio da forma gráfica.

Esta obra seria estreada pela compositora no Festival Música Nova de Santos no ano de sua criação, e, posteriormente, divulgada por Beatriz Balzi em recitais, como os realizados na UNAERP e na Universidade Julio de Mesquita Filho (UNESP) em 1984. É possível observar ao final do manuscrito da partitura de Eunice Katunda a indicação “Para Beatriz tocar, S.P., 1980” (KATER, 2020: 322).

¹⁹ A pianista Beatriz Balzi (1936-2001) era grande amiga de Graciela Paraskevaídis, Coriún Aharonián e Conrado Silva, entre outros organizadores e participantes dos CLAMC (SILVA, 2014).

²⁰ A SBE (*Sociedade Brasileira de Eubiose*) foi fundada em 1924 em Niterói (RJ) com o nome de Dhâranâ Sociedade Mental Espiritualista. Foi inspirada na escola mahayana, bem como no budismo filosófico do norte da Índia e do oeste do Tibete, com objetivo de fundir as ideias espirituais e os dogmas científicos do Oriente e do Ocidente (SOUZA, 2002: 1).



PROGRAMA

JOHN CAGE: "1º Interlúdio e Sonatas 5,6 e 7" (piano preparado)

ALAIN LOUVIER: "4 Preludios para as cordas"

CORIÓN AHARONIAN: "Y ahora?"
(Uruguay)

GRACIELA PARASKEVAÍDIS: "Un lado otro lado"
(Argentina)

MARCANO ADRIANZA: "Enera"
(Venezuela)

EUNICE KATUNDA: "Expressão Anímica"
(Brasil)

AYLTON ESCOBAR: "Assembly" (para piano e fita magnética)
(Brasil)

1ª SEMANA DA MÚSICA
UNAERP
RECITAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA
Pianista
BEATRIZ BALZI
20/11/84 - DEPARTAMENTO DE MÚSICA DA UNAERP
21:00 HS.


PIANOS
FRITZ DOBBERT

Figura 1 - Programa de recital realizado por Beatriz Balzi na UNAERP em 1984, com *Expressão Anímica* de Eunice Katunda (Arquivo da Família Balzi)

BEATRIZ BALZI

Recital de Piano

Data: 18 de dezembro de 1984 Horário: 20:00 horas



Rua Dom Luis Lazagna, 400 (altura do nº 700 da Av. Piranga, Nazaré), Paulo

1a. Parte Hayg Boyadjian: "Interlocks I"
Maurice Ravel: "Le Tombeau de Couperin"
Prelúdio
Fuga
Forlaine
Rigouden
Menuet
Toccata

2a. Parte Compositores Latino-americanos
Coriun Aharonián - "Y ahora?" (1984) (Uruguay)
Graciela Paraskevaidis - "Un lado, otro lado" (1984) (Argentina)
Manuel Enriquez - "Hoy de ayer" (1984) (México)
Eunice Katunda - "Expressão anímica" (1979) (Brasil)

Na ocasião, a pianista convida também os interessados para o lançamento do 1º disco com obras de compositores latino-americanos no qual interpreta obras escritas entre 1929 e 1952; de Ponce, Juan Plaza, E.Lecuona, E.Fabini, Eunice Katunda e A. Ginastera.

Figura 2 - Programa de recital realizado por Beatriz Balzi na UNESP em 1984, com *Expressão Anímica* de Eunice Katunda (Arquivo da Família Balzi)

Beatriz ainda interpretaria *Expressão Anímica* de Eunice em 1985, como mostram os programas de seus recitais no XXI Festival Música Nova de Santos e na série de concertos da Sociedade Pró-Música Brasileira.

QUINTA-FEIRA, 22 às 21 horas

pianista BEATRIZ BALZI
compositores latino-americanos

I
MANUEL ENRIQUEZ (México) - Hoy de ayer (1981) **
CORIUN AHARONIAN (Uruguai) - Y ahora? (1981)
GRACIELA PARASKEVAIDIS (Argentina) - Un lado otro lado (1984)
EUNICE KATUNDA (Brasil) - Expressão anímica (1979)

II
PAULO LIMA (Brasil) - Serenata (1984) *
MARIO LAVISTA (México) - Simurg (1980) **
LUIS MUCILLO (Argentina) - Selva Oscura (1985) *

SEXTA-FEIRA, 23 às 21 horas

compositor e pianista alemão HANS OTTE
"Buch der Klänge" - (O livro dos sons) **
12 peças para piano

SÁBADO, 24 às 20:45 horas

I
AMILCAR ZANI - piano, MARCO ANTÔNIO BRUCOLI - contrabaixo e MARCELO TONI - fagote
ROSEANE YAMPOLSCHI - Peça p/ fagote e piano
JOHN DOWNEY (USA) - Silhouette p/ contrabaixo solo **
FLORIVALDO MENEZES FILHO Apologia dos arquétipos *
6 bagatelas p/ contrabaixo e piano (1984): Klangfarben noten? Intermezzo. Brahmsiana. Riverrun. Intermezzo. Epitaphia.

XXI FESTIVAL MÚSICA NOVA DE SANTOS
16 de agosto a 1º de setembro 1985
no Teatro Municipal Brás Cubas

promoção da
PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS
ESTÂNCIA BALNEÁRIA
Secretaria de Educação e Cultura

Figura 3 - Programa de recital realizado por Beatriz Balzi no Festival Música Nova de Santos em 1985, com *Expressão Anímica* de Eunice Katunda (Arquivo da Família Balzi)

São Paulo, 26 de outubro de 1985 - 21 horas

82ª APRESENTAÇÃO
Pianista BEATRIZ BALZI

PROGRAMA

1ª Parte

S. ESCALANTE - - - 3 Prelúdios
S. VASCONCELOS CORRÊA - - - Introdução e Choros
OADIMÉRIO SOARES - - - Dois Momentos nordestinos
S. YELBARE CORTEZ - - - Tema com Variações

2ª Parte

EUNICE KATUNDA - - - 3 Momentos em Nova York
- 2 Estudos Polirrítmicos
- Expressão anímica

COLABORAÇÃO:
Rua Roque Petrella, 46 - Tel. 241-3410
São Paulo

CONSERVATÓRIO MUSICAL BROOKLIN PAULISTA

A SOCIEDADE
PRÓ-MÚSICA
BRASILEIRA

ALAMEDA LORENA 494/123 - 01424-SÃO PAULO, SP

Idealizada por Marlos Nobre, Sérgio Vasconcellos Corrêa e Nilson Lombardi surgiu em 1961 a Sociedade Pró-Música Brasileira, que teve como seu primeiro Presidente o compositor Osvaldo Lacerda.

Criada com o objetivo de promover o estudo e a divulgação e consequentemente a preservação do patrimônio musical brasileiro, conferências, cursos, debates, organização de conjuntos vocais e instrumentais, incentivo à pesquisa, trabalhos de musicologia, concursos, gravações, impressão de partituras, livros e periódicos, conseguiu a SPMB no decorrer de seus primeiros anos de atividades, atingir algumas dessas metas.

Após completar um ano de existência, em 14 de setembro de 1962, ostentava já, além dos mais positivos, dois háveis feitos: apresentar 72 obras de 31 compositores brasileiros. Depois elas várias primeiras audições como do "Quarteto de Cordas nº 1" e da série-histórica "Quatro Líricas" de Alberto Nepomuceno, da "Sonata para oboé e piano" de Breno Blauth, das canções "Trovas de muito amor para amado Senhor", de Kliza Setti, "Chora Mané, não chora" de Sérgio Vasconcellos Corrêa e "Canção Escalvada" de G. Olivier Toni, das "Três Valsas Chôros" e "Improvisos nº 9 e nº 10" de Theodoro Nogueira, do "Ciclo Noturno" de Marlos Nobre, das "Cânas Brasileiras" de Isaias Sávio, das "Cantilenas para clarinete e piano" de Kliza Setti e de Nilson Lombardi e do "Estudo nº 1", "Valsa nº 2" e "Moda Paulista" de O. Lacerda.

Interpretes do porte de José Carlos Martins, Fritz Jank, Maria Lúcia São Mar, Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo (G. Allonzi, A. Schaffmann, Celanor Corazza), Madrugal "Ars Viva" sob a regência de Klaus Dieter Wolf, e o "Paulista" dirigido pelo Mito Miguel-Arcuero, foram destaques na programação daquele ano. Logo depois, vieram juntar-se a estes os nomes de José Antônio de Almeida Prado — então uma jovem promessa no campo da composição — e consagrado mestre Frutuoso Vianna.

Figura 4 - Programa de recital realizado por Beatriz Balzi na série da Sociedade Pró-Música Brasileira em 1985, com *Expressão Anímica* de Eunice Katunda (Arquivo da Família Balzi)

Além de *Expressão Anímica*, Eunice recuperou e estreou em 1979 as suas *Três Peças para 2 pianos e atabaque* (1959) juntamente com Beatriz Balzi e o percussionista Flavio Barros, como demonstra a figura a seguir. O concerto em que esta obra foi estreada foi promovido pelo Instituto Cultural Brasil Alemanha em parceria com o Instituto Goethe do Rio de Janeiro.

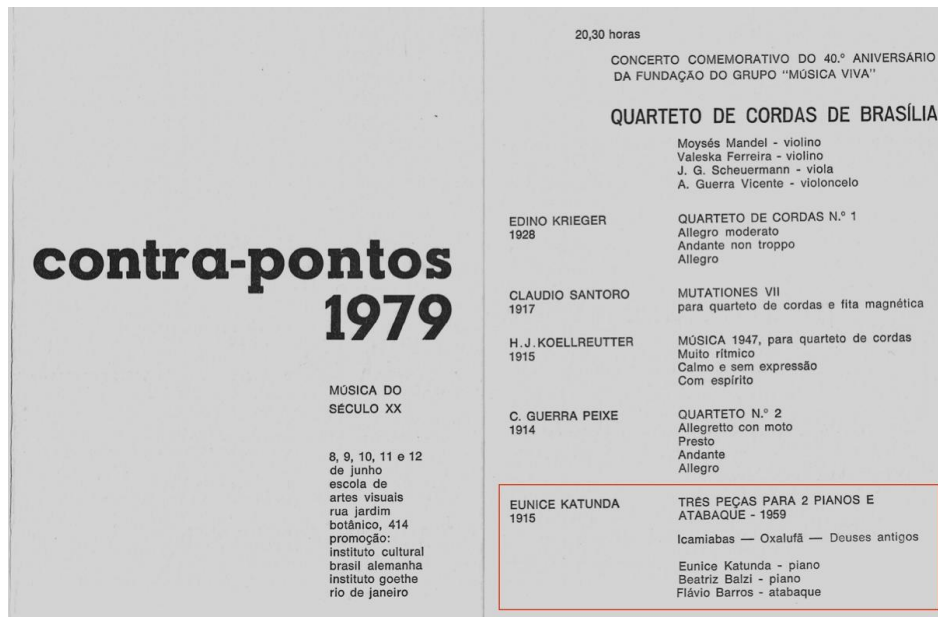


Figura 5 - Programa de recital com *Três Peças para 2 pianos e atabaque* de Eunice Katunda, apresentada pela compositora, Beatriz Balzi e Flávio Barros em 1979 (Arquivo da Família Balzi)²¹

Para esta composição, que depois foi chamada por ela de *Três peças para dois pianos e percussão* (1979), Eunice transcreveu livremente duas das peças de seu *Concerto Negro*, de 1955/56, e adicionou uma terceira, *As Icamiabas*. Do *Concerto Negro* teriam sido utilizadas *Água de Oxalá*, que daria origem a *Oxalufã*, e *Impressões de Candomblé*, que forneceria material para *Deuses Antigos* (KATER, 2020: 278, 286).

A compositora teve também sua *Cantata do soldado morto* (1966) apresentada na Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro, organizada pela Funarte, em 1979. A Bienal voltaria a programar suas obras em 1981, apresentando as *Seis Líricas Gregas* sob a regência de John Neschiling (KATER, 2020: 298).

“Beatriz, que tanto admirou Eunice Katunda, também fez inserir em gravação de um de seus discos obras da compositora brasileira” (COSTA, 2002: 7).

Tais obras são os *Dois Estudos Folclóricos*, presentes no primeiro disco da coleção *Compositores Latino-americanos* de Beatriz Balzi, ainda em vinil, gravado e produzido em 1984. Posteriormente este disco seria remasterizado pela pianista e incluído no álbum duplo *Compositores Latino-americanos 1, 2, 3*, lançado em 1997 (SILVA, 2014: 72, 77).

²¹ Para conferir o programa completo acesse <https://www.memorialage.com.br/wp-content/uploads/tainacan-items/26/12138/RG-0647.pdf>.

Considerações Finais

A participação da brasileira Eunice Katunda na oitava edição dos CLAMC se mostrou decisiva em sua retomada da atividade artística e musical. Reativa num primeiro momento, como mostraram suas palavras anteriormente neste artigo, pode ter contribuído para o seu aceite final o fato de que alguns amigos e amigas próximos(as) da compositora – como Beatriz Balzi, Gilberto Mendes, além de integrantes do Música Viva como Esther Scliar e o próprio Koellreutter – fizeram parte do CLAMC n. 7, realizado no ano anterior na mesma cidade de São João del Rei.

Outro fator que pode tê-la atraído é a alta qualidade do corpo docente convidado para ministrar palestras e oficinas na oitava edição. Na mesma oficina de interpretação em que Eunice Katunda atuou como professora estavam a compositora brasileira Jocy de Oliveira, a alemã Margarita Schack, entre outros(as). Isso atestava também que a equipe organizadora dos eventos a tinham em grande consideração, ao contrário do que vinham demonstrando alguns nomes do campo musical brasileiro daquele período.

A pluralidade de tendências abordadas na oitava edição também dialogava com antigos posicionamentos de Eunice, sempre aberta ao novo e à possibilidade de aprender e se reinventar. No CLAMC n. 8 foram programadas palestras e oficinas como ‘Problemas estéticos das músicas mistas’, ministrada por Micheline Coulombe Saint-Marcoux, ‘Como abordar a música contemporânea’, dada por Marlene Fernandes, ‘Música tradicional da China, Coréia e Japão’, a cargo de L. C. Viñoles, ‘Análise de obras de György Ligeti’, por Graciela Paraskevaídis, ‘Questionamentos sobre a etnomusicologia’, por Carlos Galvão, além das palestras relacionadas aos 40 anos do grupo Música Viva. Deste último quesito faziam parte as oficinas ‘Propostas e problemas da estruturação da música nova’ e ‘Treinamento do ouvido para a música contemporânea’, ministradas por Hans-Joachim Koellreutter, e ‘40 anos do movimento brasileiro Música Viva’, por Eunice Katunda, Koellreutter e José Maria Neves’ (PARASKEVAÍDIS, 1979: 8).

Além disso, como atestou D. Vital em artigo no jornal *O Estado de São Paulo*, em 13 de janeiro de 1979, o CLAMC n. 8:

Não [foi] um festival como o de inverno de Ouro Preto ou de Campos de Jordão. Apesar da presença de grandes nomes, não há vedetismo nas ruas de São João del-Rei. Sóbrios no vestuário, os participantes do 8o Curso Latino-Americano de Música Contemporânea são, no entanto, extravagantes em matéria musical. Todos os professores, estrelas ou não em

seus países, estão trabalhando em tempo integral, gratuitamente e nem mesmo suas passagens foram pagas pelos organizadores do curso. É que em 1970, quando o ex-seminarista dominicano, José Maria Neves, e o uruguaio Coriún Aharonián começaram a imaginar em Paris uma maneira de incentivar a música nova de América Latina, eles logo estabeleceram que ninguém ganharia dinheiro com o Curso e que o vedetismo estaria sempre ausente (VITAL, *apud* PARASKEVAÍDIS, 1979: 20-21).

Eunice Katunda soube aproveitar a oportunidade de reencontrar antigos(as) amigos(as) e, com isso, se fortalecer para mais um período de interessantes contribuições à música erudita do século XX. Pouco a pouco suas composições vêm sendo resgatadas, interpretadas, gravadas e divulgadas, para satisfação da comunidade musical e para o público leigo.

Não obstante, ainda há pouca investigação acadêmica no sentido de relacionar esta produção – e mesmo as reflexões – desta atuante compositora com o cenário latino-americano.

Este artigo pretende estimular mais pesquisadores e pesquisadoras a trilhar este caminho, não só enfocando Eunice Katunda, mas também outras figuras marcantes da música erudita brasileira.

Referências

- CÁCERES, Eduardo. 1989. Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea – una alternativa diferente. *Revista Musical Chilena*. Vol. 43. N. 172. Versão eletrônica disponível em: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13737>.
- COSTA, Maria Deonice Sampaio. 2002. Eunice Katunda. *Dhâranâ - Revista de Ciência, Filosofia e Religiões Comparadas*. Ano 78. Edição 240.
- KATER, Carlos. 2020. *Eunice Katunda musicista brasileira (brazilian musician)*. 2ª edição ampliada e bilíngue. São Paulo: M&K.
- KATER, Carlos. 2001. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa.
- KATER, Carlos. [s.d.]. *Acervo das Correspondências e Álbum de Recortes de Jornais e Programas da própria compositora*. Versão eletrônica disponível em: <https://www.carloskater.com.br/eunice-katunda>.
- KATUNDA, Eunice. c. 1980. *Entrevista concedida a Carlos Kater*. Acervo particular do musicólogo Carlos Kater.
- MELO, Martha Enna Rodríguez. 2021. *Entrevista concedida por e-mail a XXXX*. Inédita.

- PARASKEVAÍDIS, Graciela. 1979. *Octavo Curso Latinoamericano de música contemporânea: Brasil, 1979*. Versão eletrônica disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/>.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela. 2009-2014. *Cursos Latinoamericanos de música contemporânea: una documentación*. Versão eletrônica disponível em: www.latinoamerica-musica.net.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela. 2014. *La presencia de la música electroacústica en los cursos latinoamericanos de música contemporânea*. Versão eletrônica disponível em: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-CMMAS%20CLAMC.pdf.
- PERRONE, Marcela. 2010. *Música de fronteiras: o estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda*. Rio de Janeiro: UFRJ. Versão eletrônica disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp155557.pdf>.
- SILVA, Eliana Maria de Almeida Monteiro. 2014. *Beatriz Balzi e o piano da América Latina: a música erudita deste continente analisada a partir das gravações da pianista na série de CDs Compositores Latino-Americanos*. Versão eletrônica disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-20052014-154114/pt-br.php>.
- SILVA, Eliana Monteiro; ZANI, Amilcar. 2020. Música e memória: a atuação das mulheres nos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (1971-1989). *MusiMid* 1, n. 2. Versão eletrônica disponível em: <http://musimid.mus.br/revistamusimid/index.php/musimid/article/view/33/26>.
- SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. 2004. Estética e ideologia na música nova. *Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História*. Campinas: ANPUH/SP-UNICAMP.
- SOUZA, Henrique José. 2002. Dhâranâ, órgão oficial de divulgação da Sociedade Brasileira de Eubiose. *Dhâranâ - Revista de Ciência, Filosofia e Religiões Comparadas*. Ano 78. Edição 240.
- ZANI, Amilcar; SILVA, Eliana Monteiro; CANDIDO, Marisa Milan. 2019. A composição de Eunice Katunda no contexto político e musical brasileiro. *Extraprensa* v. 12, n. 2. Versão eletrônica disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/157504/155179>.