

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MARISA MILAN CANDIDO

**O piano de Eunice Katunda:
uma reflexão sobre a inter-relação entre atividade composicional e
interpretativa**

São Paulo
2023

MARISA MILAN CANDIDO

**O piano de Eunice Katunda:
uma reflexão sobre a inter-relação entre atividade composicional e
interpretativa**

Versão Corrigida

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutorado em Música.

Área de Concentração: Processos de criação musical

Orientador: Prof. Dr. Amilcar Zani Netto.

Co-orientadora: Profa. Dra. Eliana Maria de Almeida
Monteiro da Silva.

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Candido, Marisa Milan

O piano de Eunice Katunda: uma reflexão sobre a inter-relação entre atividade composicional e interpretativa / Marisa Milan Candido; orientador, Amilcar Zani Netto; coorientadora, Eliana Maria de Almeida Monteiro da Silva. - São Paulo, 2023.
244 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Eunice Katunda. 2. Variações sobre um tema popular. 3. Quatro epígrafes. 4. Seresta Piracicaba. 5. Expressão Anímica. I. Zani Netto, Amilcar. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

CANDIDO, Marisa Milan. **O piano de Eunice Katunda**: uma reflexão sobre a inter-relação entre atividade composicional e interpretativa. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

*À minha querida e já tão amada filha Alice
(a caminho).
Que ela nunca desista dos seus sonhos e
objetivos. Que sempre se inspire no exemplo
de Eunice Katunda e das mulheres fortes da
minha família - minha mãe, avó e tias.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer aos queridos professores Amilcar Zani e Eliana Monteiro da Silva, orientador e co-orientadora deste trabalho. Obrigada pelo apoio, incentivo e presença constante ao longo da pesquisa. Vocês me ensinaram muito!

Um agradecimento especial a minha professora de piano Lídia Bazarian, que me incentivou ao longo dos anos e auxiliou no estudo e interpretação das peças analisadas neste trabalho.

Ao musicólogo Carlos Kater, pelos ensinamentos, incentivo e disponibilização de materiais para a realização da pesquisa.

À Valéria Bonafé, que me ajudou a ingressar no programa de doutorado e incentivou a pesquisa sobre Eunice Katunda.

Ao Prof. Rogério Costa, que abriu espaço para a divulgação de análises e peças de Eunice Katunda durante o estágio docente na disciplina de Harmonia.

A todos os professores e amigos que auxiliaram no fornecimento de materiais e que direta ou indiretamente colaboraram para esta pesquisa.

À Capes, pelo apoio financeiro concedido através do processo n. 88887.637382/2021-00. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Por fim, agradeço a minha família, em especial ao meu marido Ricardo, à minha mãe Rose, ao meu padrasto Luiz Fernando e à minha avó Nilda. Obrigada pelo suporte, compreensão e apoio incondicional durante toda a pesquisa.

Tocar Piano

Eunice Katunda

Nem mais sei sonhar desperta
Eu quero é tocar piano!
Mas há alguém que me ouça?
Já se viu coisa mais triste
que chorar sem ter consolo?
...contar vintém por vintém
pensar que se está gastando
dinheiro que não se tem?
- Pois quero é tocar piano
Mas se nem mais sei pra que,
visto que pedir que ouçam
é pedir que me apreciem...
Já se viu coisa mais triste
que pedir-se o apreço de alguém?
Tudo o que sinto e que sou
não interessa a ninguém!
A vida anda pesada,
difícil de ser levada
anônima, ignorada...
e a gente envelhecendo,
querendo tocar piano
querendo ter fé em si
querendo que o sol rebrilhe
como brilhou no passado
quentinho, despreocupado.
- Querem que eu toque piano?
Mas a vontade enfraquece,
a fé se desiludindo
a manhã escurecendo
a noite negra chegando...
e a gente sempre esperando:
- Querem que eu toque piano?
Qual pobre à porta da igreja,
as mãos ao rico estendendo
pedindo alívio à pobreza
e o rico vendo e dizendo:
“Pra que pobre quer dinheiro,
ser alguém, tocar piano?
Vai trabalhar vagabundo!
tem gente demais no mundo!

Pois eu nem quero mais nada...
Nem mais sei tocar piano.

RESUMO

CANDIDO, Marisa Milan. **O piano de Eunice Katunda: uma reflexão sobre a inter-relação entre atividade composicional e interpretativa.** 2023. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A presente tese reflete sobre a atuação da brasileira Eunice do Monte Lima Catunda, conhecida no meio como Eunice Katunda (1915-1990), no cenário musical brasileiro e internacional do século XX. A investigação enfocou a obra para piano da compositora, problematizando sua relação como criadora musical com a própria atuação enquanto intérprete do piano, identificando e verificando em que medida estas atividades influenciaram uma à outra. A pesquisa foi realizada a partir das análises de quatro eixos principais que se interpenetram e auxiliam mutuamente: bibliográfica, documental, musical e interpretativa. A análise documental observou, primordialmente, programas de concerto, buscando revelar a natureza e a extensão de seu universo repertorial; a análise musical comparou os procedimentos adotados pelos compositores interpretados por Eunice e os empregados por ela enquanto compositora, apontando possíveis semelhanças; a análise bibliográfica deu suporte às duas anteriores, servindo de fonte de pesquisa histórica, metodológica e filosófica – no sentido das problematizações envolvidas no processo de pesquisa – e a análise interpretativa proporcionou uma visão sobre a dimensão da influência exercida pela performance na apreensão de novas técnicas e procedimentos composicionais. Ressalta-se aqui o ineditismo da divisão da obra de Eunice Katunda em quatro fases, segundo a qual foram escolhidas as peças analisadas. São elas: Fase de Formação (até 1945), Fase Música Viva (1946-1950), Fase Nacionalista (1951-1968) e Fase Final (Após 1968). A pesquisa complementar o trabalho teórico por meio da edição das partituras, além da proposta de performance a ser realizada em recital pela pesquisadora, que também é pianista, com as obras analisadas no trabalho: *Variações sobre um tema popular* (1943), *Quatro epígrafes* (1948), *Seresta Piracicaba* (1965) e *Expressão anímica* (1979).

Palavras-chave: Eunice Katunda; compositora brasileira; música brasileira; pianista brasileira; *Variações sobre um tema popular*; *Quatro epígrafes*; *Seresta Piracicaba*; *Expressão Anímica*.

ABSTRACT

CANDIDO, Marisa Milan. **Eunice Katunda's piano: a reflection on the relation between compositional and interpretative activities**. 2023. Dissertation (Doctorate in music) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This dissertation reflects on the performance of the Brazilian Eunice do Monte Lima Catunda, best known as Eunice Katunda (1915-1990), in the Brazilian and international music scene of the 20th century. The investigation focused on the pianist's work of the composer, problematizing her relationship as a musical creator with her own performance as a piano performer, identifying and verifying to what extent these activities influenced one another. The research was realized based on the analysis of four main axes that interpenetrate and help each other: bibliographical, documental, musical and interpretative. The documentary analysis primarily observed concert programs, searching to reveal the nature and extent of their repertoire universe; the musical analysis compared the procedures adopted by the composers interpreted by Eunice and those appointed by her as a composer, pointing out possible similarities; the bibliographical analysis supported the two previous ones, serving as a source of historical, methodological and philosophical research – in the sense of the problematizations involved in the research process – and the interpretative analysis provided an insight into the dimension of influence exerted by performance in the apprehension of new techniques and compositional procedures. Here, we highlight the originality of dividing Eunice Katunda's work into four phases, according to which the analyzed pieces were chosen. They are: Formation Phase (until 1945), Música Viva Phase (1946-1950), Nationalist Phase (1951-1968) and Final Phase (After 1968). The research will complement the theoretical work by editing the scores, in addition to the performance proposal to be performed in recital by the researcher, who is also a pianist, with the works analyzed in the work: *Variações sobre um tema popular* (1943), *Quatro epígrafes* (1948), *Seresta Piracicaba* (1965) and *Expressão Anímica* (1979).

Keywords: Eunice Katunda; Brazilian composer; Brazilian music; Brazilian pianist; *Variações sobre um tema popular*; *Quatro epígrafes*; *Seresta Piracicaba*; *Expressão Anímica*.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Lista de recitais e apresentações realizadas por Eunice Katunda na sua fase de formação (até 1944)	31
Tabela 2 - Boletins Música Viva n. 12, 13, 15 e 16	36
Tabela 3 - Lista de interpretações e estreias de Eunice Katunda no programa Radiofônico Música Viva	37
Tabela 4 - Lista de recitais e apresentações de Eunice realizadas na sua Fase Música Viva	40
Tabela 5 - Viagens de estudo e pesquisa de Eunice pelo Brasil realizadas na sua Fase Nacionalista.....	52
Tabela 6 - Lista de recitais e apresentações realizadas por Eunice Katunda na sua fase nacionalista (1950-1967).....	57
Tabela 7 - Programação da parte ilustrativa do curso “Quase três séculos de Música para piano” realizado por Eunice Katunda em 1964.....	61
Tabela 8 - Lista de recitais e apresentações realizadas por Eunice Katunda na sua fase Final (Após 1968).....	68
Tabela 9: Quadro comparativo de <i>Quatro epígrafes</i> , considerando como base a O_0 de <i>Epígrafe I</i> . Versões das séries dodecafônicas e materiais texturais empregados nas quatro peças do ciclo	118
Tabela 10 - Danças e métrica rítmica apresentadas em <i>Seresta Piracicaba</i> , conforme indicações do manuscrito	130
Tabela 11 - Esquema formal de <i>Seresta Piracicaba</i>	144
Tabela 12 - Esquema formal de <i>Expressão Anímica</i>	174

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tema “Garibaldi” empregado em <i>Variações sobre um tema popular</i>	73
Figura 2 - Tema de <i>Variações sobre um tema popular</i> : melodia em Do Jônio sobre acompanhamento em acordes com aberturas intervalares cromáticas crescentes (c.1-4).....	74
Figura 3 - motivo rítmico 1 (m r 1)	75
Figura 4 - Tema de <i>Variações sobre um tema popular</i> : motivo rítmico 1 (m r 1) aparece em planos alternados (c.1-8)	75
Figura 5 - Tema de <i>Variações sobre um tema popular</i> . Ostinato rítmico (c.1-7).....	76
Figura 6 - Primeira Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> : emprego de cânone do tema principal no pentagrama inferior (c. 1-4)	76
Figura 7 - Acordes conhecidos do sistema tonal (c. 1-5)	77
Figura 8 - Segunda Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-8).....	78
Figura 9 - Polirritmia presente na Segunda Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> ..	78
Figura 10 - Deslocamentos rítmicos presentes na <i>Variação 2</i> de <i>Variações sobre um tema popular</i>	78
Figura 11 - Codeta da <i>Variação 2</i> (c. 17-20).	79
Figura 12 - Terceira Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-4). Articulação <i>staccato</i> e acentos deslocados dos tempos fortes provocam efeitos timbrísticos	79
Figura 13 - Terceira Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-10). Fraseologia com recorte irregular tem antecedente tético e conseqüente anacrústico	80
Figura 14 - Quarta Variação (c. 1-2): melodia e acordes nos tempos fortes confirmam a tonalidade de Reb M, enquanto demais vozes utilizam coleção cromática	81
Figura 15 - Forma-motivo rítmica 1 (fm r 1) apresentada na <i>Variação 4</i> (c. 1-2)	81
Figura 16 - Quarta Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> : melodia alternada entre os planos de acordo com fraseologia (c. 1-8)	82
Figura 17 - Quinta Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1- 4).....	83
Figura 18 - Sexta Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-4) com fm r 2 nas vozes inferiores	83
Figura 19 - Movimento contrário na Sexta Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 13-14)	84

Figura 20 - fm r 3 apresentada na Sétima Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-2 com anacruse).....	84
Figura 21 - Início da Sétima Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-4). Frase finalizada pelo intervalo de 2m descendente e ostinato na linha do baixo	85
Figura 22 - Oitava Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-6).....	85
Figura 23 - Figura 23 - Ritmo empregado na voz mais aguda da <i>Variação 9</i>	86
Figura 24 - Nona Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-8). Acordes de Mi M e mi m	87
Figura 25 - Nona Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> . Ostinato sincopado na linha do baixo (c. 1)	87
Figura 26 - Décima Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-6). Ritmo pontuado na melodia (plano inferior) e ostinato no acompanhamento (plano superior)	88
Figura 27 - Décima Primeira Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-4)	88
Figura 28 - Décima Primeira Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> , m r 2 (c. 1-2).	89
Figura 29 - Décima Segunda Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-2). Introdução escalar no plano inferior e melodia do tema na voz superior.....	89
Figura 30 - Fim da Décima Segunda Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 6-8)	90
Figura 31 - Melodia temática presente na <i>Variação Final</i> de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1 a 9).....	90
Figura 32 - Ostinato rítmico presente no plano superior da <i>Variação Final</i> de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-8).....	91
Figura 33 - <i>Variação Final</i> de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 13-15), com melodia do tema na voz superior e ostinato na camada textural intermediária	91
Figura 34 - <i>Variação Final</i> de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 16-23). Melodia na camada intermediária e indicações de oitava acima e abaixo das camadas externas.....	92
Figura 35 - Melodia descendente do tema no último compasso da <i>Variação Final</i> de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 31)	92
Figura 36 - <i>Garibaldi foi à missa</i> (n. 5 da coleção <i>Brinquedo de roda</i>), de Villa-Lobos (c. 8-16)	94
Figura 37 - <i>Garibaldi foi à missa</i> (4ª peça do Álbum n. 3 do Guia Prático), de Villa-Lobos (c. 1-6)	95
Figura 38 – <i>Tema de Variações sobre um tema popular</i> , de Eunice Katunda (c. 1-8)	95

Figura 39 - <i>O Cravo brigou com a rosa</i> (Ciranda n. 4), de Villa-Lobos. Melodia em Do Jônio sobre acompanhamento em acordes com aberturas intervalares cromáticas crescentes (c.4-12)	96
Figura 40 - Tema de <i>Variações sobre um tema popular</i> , de Eunice Katunda. Melodia em Do Jônio sobre acompanhamento em acordes com aberturas intervalares cromáticas crescentes (c.1-4)	96
Figura 41 - <i>Variação 4</i> de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c.1-4)	96
Figura 42 - <i>À procura de uma agulha</i> (Ciranda n. 13), de Villa-Lobos (c. 61-65).....	97
Figura 43 - Segunda Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-8).....	97
Figura 44 - Início da Oitava Variação de <i>Variações sobre um tema popular</i> (c. 1-6).....	98
Figura 45 - Segunda seção de <i>Pobre Cega</i> (Ciranda n. 5), de Villa-Lobos (c. 15-21).....	98
Figura 46 - Série dodecafônica original empregada em <i>Quatro epígrafes</i>	101
Figura 47 - Matriz da série dodecafônica empregada em <i>Quatro epígrafes</i>	101
Figura 48 - Introdução de <i>Epígrafe 1</i> . Material 1 e Material 2 (c. 1-3)	102
Figura 49 - Motivo rítmico 1 (m r 1) presente no Material 1 da Introdução (c. 1-3)	102
Figura 50 - Forma-motivo rítmica (fm r 1) baseada no Material 1 presente nos dois planos da Seção A (c. 3-5).....	102
Figura 51 - Variação dos materiais 1 e 2 na Seção B (c. 6-8).....	103
Figura 52 - Sobreposição dos materiais 1 (azul) e 2 (vermelho) nos c. 9 -10 da Seção C (c. 9-10)	103
Figura 53 - Coda com variação do Material 1 e finalização com o Material 1 (c. 9 -11).....	103
Figura 54 - Série mapeada na Introdução de <i>Epígrafe 1</i> (c. 1). Omissão da nota <i>fa</i> no Gesto vertical (azul). Repetição da nota <i>fa</i> no Gesto horizontal (vermelho)	104
Figura 55 - Mapeamento das diferentes versões da série dodecafônica empregada em <i>Epígrafe 1</i>	104
Figura 56 - Mapeamento do tricorde 3-9 (027) em <i>Epígrafe 1</i> (c. 1-5)	105
Figura 57 - Mapeamento dos tetracordes 4-6 em <i>Epígrafe 1</i> (c. 3 e 5).....	105
Figura 58 - Mapeamento dos tricordes 3-4 e 3-9 na linha melódica em <i>Epígrafe 1</i> (c. 9-12)	106
Figura 59 - Frase inicial do antecedente do período com direção ascendente em <i>Epígrafe 2</i> (c.1-2)	107

Figura 60 - Frase de conclusão do antecedente do período com direção descendente em <i>Epígrafe 2</i> (c. 3-5).....	107
Figura 61 - Início da frase conseqüente com direção ascendente em <i>Epígrafe 2</i> (c. 6-8).....	107
Figura 62 - Final da frase conseqüente em <i>Epígrafe 2</i> (c. 8-9).....	108
Figura 63 - Codeta de <i>Epígrafe 2</i> (c. 9-11)	108
Figura 64 - Mapeamento da série O_0 em <i>Epígrafe 2</i>	108
Figura 65 - Série O_0 de <i>Epígrafe 2</i> mapeada. Omissão da nota $Sol\sharp$ (c. 1 e seu anacruse) ..	109
Figura 66 - Série O_0 mapeada. Permutação de notas e omissão da nota Sib (c. 8-9)	109
Figura 67 - Série O_0 mapeada. Omissão da nota la (c. 6)	109
Figura 68 - Mapeamento do tricorde 3-9 em <i>Epígrafe 2</i> (c. 7-9).....	110
Figura 69 - Mapeamento dos tricordes 3-7 (vermelho) e 3-9 (azul) na finalização de frase realizada no c. 3 de <i>Epígrafe 2</i>	110
Figura 70 - Mapeamento dos tricordes. Conjuntos 3-7 (vermelho) e 3-9 (azul) na finalização de frase realizada no c.8 de <i>Epígrafe 2</i> (c. 8-9)	110
Figura 71 - Frase ascendente da primeira seção de <i>Epígrafe 3</i> (c. 1-5)	111
Figura 72 - Frase descendente da primeira seção de <i>Epígrafe 3</i> (c. 1-5)	112
Figura 73 - Segunda seção de <i>Epígrafe 3</i> (c. 9-12).....	112
Figura 74 - Codeta de <i>Epígrafe 3</i> (c. 13).....	113
Figura 75 - Mapeamento das diferentes versões da série dodecafônica empregada em <i>Epígrafe 3</i>	113
Figura 76 - Mapeamento da série dodecafônica O_1 e RO_1 em <i>Epígrafe 3</i> (c. 11-13).....	113
Figura 77 - Forma-motivo rítmica (fm r 1) baseada no Material 1 presente nos dois planos da Seção A (c. 3-5). Mapeamento dos tricordes 3-9 (vermelho), 3-7 (verde) e tetracorde 4-22 (azul)	114
Figura 78 - Perfil melódico caracterizado por intervalos de 2ª, 4ª e 7ª em <i>Epígrafe 3</i> (c. 1) 114	
Figura 79 - Perfil melódico caracterizado por intervalos de 2ª, 4ª e 7ª em <i>Epígrafe 3</i> (c. 5-8)	115
Figura 80 - Sobreposição de Material I e Material 2 em <i>Epígrafe 4</i> (c. 9-10).....	115
Figura 81 - Exploração de Material 1 em <i>Epígrafe 4</i> (c. 1)	116
Figura 82 - Exploração de Material 2 em <i>Epígrafe 4</i> (c. 12)	116

Figura 83 - Mapeamento das séries dodecafônicas empregadas em <i>Epígrafe 4</i>	116
Figura 84 - Mapeamento da série O ₉ em <i>Epígrafes 4</i> (c.1).....	117
Figura 85 - Mapeamento dos conjuntos 3-9 (vermelho) e 3-7 (azul) em <i>Epígrafe 4</i> (c.1) ...	117
Figura 86 - Mapeamento da série dodecafônica em <i>Música n. 1</i> de Guerra-Peixe (c. 1-2 com anacruse)	121
Figura 87 - Tricordes derivados da série original em <i>Música n. 1</i> de Guerra-Peixe (c. 1-2). Tricorde 3-3 (em vermelho), 3-6 (em azul) e 3-4 (em verde).....	122
Figura 88 - Introdução de <i>Epígrafe 1</i> . Material 1 e Material 2 (c. 1-3)	123
Figura 89 - Introdução da primeira das <i>Três peças para piano</i> . Material 1 e Material 2 (c. 1-3)	123
Figura 90 - Codeta de <i>Epígrafe 2</i> (c. 9-11)	124
Figura 91 - Parte final de <i>Três peças para piano</i> (c. 24-26).....	124
Figura 92 - <i>Quinteto Schoenberg</i> . Tema Nordestino apresentado pelo clarinete (c. 34-41). 125	
Figura 93: Introdução em acordes apresentada pelo piano nos c. 1-2 da peça <i>Quinteto Schoenberg</i> , com indicação de serie dodecafônica	126
Figura 94 - <i>Ode to Napoleon</i> . Hexacorde 6-20 (0 1 4 5 8 9) usado na parte do violino I e violino II (c. 62).....	126
Figura 95 - Hexacorde 6-20 (0 1 4 5 8 9) usado por Eunice Katunda em <i>Quinteto Schoenberg</i> (c. 1-2), mapeado na parte do piano e do clarinete baixo.....	127
Figura 96 - Tema Nordestino sincopado realizado pela viola e violoncelo no <i>Quinteto Schoenberg</i> . (compassos 11 – com anacruse – a 13)	128
Figura 97 - Primeira frase da Introdução feita pelo Rojão em <i>Seresta Piracicaba</i> (c.1-3)...	132
Figura 98 - Motivo melódico (m m 1) variado, observado nos compassos 1 a 3 de <i>Seresta Piracicaba</i>	133
Figura 99 - m r 1 observado, com variações, nos compassos 1 a 6 de <i>Seresta Piracicaba</i> ..	134
Figura 100 - m m 1 observado com sentido invertido no início da Toada de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 31 e seu anacruse - 32).....	134
Figura 101 - m m 1 observado no fim do Desafio de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 72)	135
Figura 102 - m m 1 observado no início da Moda de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 103-104).....	135
Figura 103 - Tema 1, em oitavas sincopadas, de Bate-pé na Seção A de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 10-13)	136

Figura 104 - Ponte entre temas 1 e 2, trecho em acordes paralelos. Bate-pé, Seção A de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 18-20)	136
Figura 105 - Ponte entre temas 1 e 2, trecho em oitavas sincopadas varia o m m 1 . Bate-pé, Seção A de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 21-23)	136
Figura 106 - m r 2 no Tema 2 de Bate-pé, Seção A de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 24 com anacruse)	136
Figura 107 - Antecedente contrapontístico do período da Toada, apresentado na Seção A de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 31 e seu anacruse -34)	137
Figura 108 -Consequente em melodia acompanhada do período da Toada, apresentado na Seção A de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 35 e seu anacruse - 38).....	137
Figura 109 -Melodia destacada na segunda aparição da dança Bate-pé (Seção A') em <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 46-47)	138
Figura 110 - m r 2 variado na segunda apresentação de Bate-pé, Seção A' de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 46 com anacruse).....	138
Figura 111 - Moda (Seção A') em <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 54-58)	139
Figura 112 - Início da sentença de Desafio na Seção B de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 67-71), com destaque para o m r 3 em contraponto paralelo	140
Figura 113 - Continuação da sentença de Desafio na Seção B de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 72-75)	140
Figura 114 - Início da sentença de B2, no Desafio de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 76 e sua anacruse -79)	141
Figura 115 - Padrão melódico e rítmico (utilizando o m r 2), observado na terceira aparição de Bate-pé em <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 91-92)	141
Figura 116 - m m 1 do Rojão observado no início da Moda (Seção A'') de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 103-107)	142
Figura 117 - Antecedente do período inicial da Toada em <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 119-120)	142
Figura 118 - Toada, Seção A'' (c. 119).....	143
Figura 119 - Moda, Seção A' (c. 53-54)	143
Figura 120 -Variação observada na última aparição do Rojão na <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 131-133)	143
Figura 121 - Exemplo musical presente no livro <i>Ensaio sobre a música brasileira</i> , de Mário de Andrade	146

Figura 122 - Antecedente do período inicial da Seção A'' da Toada em <i>Seresta Piracicaba</i> , de Eunice Katunda (c. 119-120)	146
Figura 123 - Emprego de ostinato e dos modos Fa# Eólio e Fa Dórico na <i>Toada de Suíte n. 1</i> , de Guerra-Peixe (c. 5-10).....	148
Figura 124 - Consequente do período da Toada, apresentado na Seção A de <i>Seresta Piracicaba</i> (c. 35 e seu anacruse - 38).....	148
Figura 125 - Primeira frase realizada no <i>Rojão de Seresta Piracicaba</i> (c.1-3)	149
Figura 126 - Primeira frase do <i>Dobrado da Suíte n. 1</i> de Guerra-Peixe. (c.1-3)	149
Figura 127 - Início do Bate-pé (Seção A) de <i>Seresta Piracicaba</i> . Tema com notas repetidas em oitavas sincopadas (c. 10-13)	151
Figura 128 - Melodia com notas repetidas acompanhada por acordes sincopados na Seção A de <i>Paulistana n. 2</i> de Claudio Santoro (c. 4-12).....	152
Figura 129 - Polirritmia e acentos sincopados na Seção B de <i>Paulistana n. 2</i> de Claudio Santoro (c. 33-37).....	152
Figura 130 - Textura contrapontística e caráter lânguido na Seção C de <i>Paulistana n. 2</i> de Claudio Santoro (c. 58-65).....	153
Figura 131 - Início da Toada (Seção A'') de <i>Seresta Piracicaba</i> de Eunice Katunda (c. 119-120)	153
Figura 132 - Início de <i>Paulistana n. 6</i> , de Cláudio Santoro. (c. 1-3).....	153
Figura 133 - Primeira frase da Introdução feita pelo Rojão em <i>Seresta Piracicaba</i> , de Eunice Katunda (c.1-3)	154
Figura 134 - Material 1 de <i>Expressão Anímica</i> apresentado no teclado (Seção 1).....	161
Figura 135 - Material 2 de <i>Expressão Anímica</i> , seguido do Material 1 (Seção 2).....	161
Figura 136 - Passagem melódica na escala de Lá pentatônica em <i>Expressão Anímica</i> . (Seção 3)	162
Figura 137 - Encerramento da Seção 3 com citação do Material 1 em forma de cadência ..	162
Figura 138 - Variação do Material 2 muda clima e caráter na Seção 4 de <i>Expressão Anímica</i>	163
Figura 139 - Seção 5 de <i>Expressão Anímica</i> introduz o "Tema do sonho" da Seção 6.....	163
Figura 140 - Seção 6 de <i>Expressão Anímica</i> - melodia em uníssono é entrecortada por acordes arpejados (variação do Material 1).....	164
Figura 141 - Seção 7 de <i>Expressão Anímica</i> com indicação <i>in wave</i>	165

Figura 142 - Passagens melódicas são entrecortadas pelo Material 1 na Seção 8 de <i>Expressão Anímica</i>	165
Figura 143 - Trecho da Seção 9 com passagem da indeterminação ao controle das durações pela compositora	166
Figura 144 - Mapeamento dos subconjuntos 3-4, 3-9, 3-7, 4-23 e 3-9 da primeira frase da Seção 10 de <i>Expressão Anímica</i>	166
Figura 145 - Mapeamento dos subconjuntos 3-9, 3-2, 3-8 e 4-3 da Seção 10 de <i>Expressão Anímica</i>	167
Figura 146 - Introdução do timbre do prato no início de <i>Expressão Anímica</i> seguida pela melodia tocada ao teclado no registro médio do piano, acompanhada por toque percussivo com baqueta de feltro no encordoamento (Seção 11)	167
Figura 147 - Melodia em oitavas tocada ao teclado no registro grave do piano, acompanhada por toque percussivo com baqueta de feltro no encordoamento (Seção 11).....	167
Figura 148 - Ostinato rítmico e melódico acompanha variação do “Tema do kausika” (Seção 12)	168
Figura 149 - Uso simultâneo do teclado e do encordoamento do piano, bem como de elementos controlados e indeterminados (Seção 13).....	169
Figura 150 - Espécie de <i>cadenza</i> realizada sobre o Material 1 nas Seções 14 e 15 de <i>Expressão Anímica</i>	169
Figura 151 - Trecho da Seção 16 de <i>Expressão Anímica</i>	170
Figura 152 - “Tema do sonho” entrecortado pelo Material 1 variado (Seção 17)	171
Figura 153 - Seção 18 prepara final da peça de forma virtuosística	171
Figura 154 - Passagem melódica realizada com dedeira e unha na Seção 19 de <i>Expressão Anímica</i>	172
Figura 155 - Díades tocadas com dedeira e unha variam timbre na Seção 19 de <i>Expressão Anímica</i>	172
Figura 156 - Final de <i>Expressão Anímica</i> iniciando-se no grave em direção ao agudo (Seção 20)	173
Figura 157 - Uso de <i>clusters</i> na 2ª Parte de <i>Tanka V</i>	178
Figura 158 - Uso de <i>cluster</i> , realizado pelas duas mãos espalmadas sobre teclas pretas e brancas na Seção 13 de <i>Expressão Anímica</i>	178
Figura 159 - “Material 1” de <i>Expressão Anímica</i> apresentado no teclado na Seção 1 de <i>Expressão Anímica</i>	179
Figura 160 - Tema <i>Kausika</i> apresentado na Seção 3 de <i>Expressão Anímica</i>	180

Figura 161 - Início do “Tema do sonho” na Seção 6 de <i>Expressão Anímica</i>	180
Figura 162 - Início de <i>Tanka V</i> . Série dodecafônica empregada na peça e exploração de ressonâncias por meio de notas longas na região grave do piano	180
Figura 163 - Flechas indicam a manutenção do som até seu desaparecimento na 2ª parte de <i>Tanka V</i>	181
Figura 164 - Flechas com linhas onduladas indicam a manutenção do som até seu desaparecimento na Seção 18 de <i>Expressão Anímica</i>	181
Figura 165 - Organização e disposição das sessões em módulos. <i>Tanka II</i> , p. 4.....	181
Figura 166 - Organização e disposição das sessões em módulos. <i>Expressão Anímica</i> , sessões 4 a 6	182
Figura 167 - Notação de <i>glissando</i> e de gestualidade da improvisação em notas agudas rápidas em <i>Intermitências</i>	182
Figura 168 - Exemplo de notação proporcional, técnicas estendidas (tocar nas cordas com as unhas) e <i>clusters</i> em <i>Elementos</i>	183

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	20
2. BREVE RELATO DA VIDA MUSICAL DE EUNICE KATUNDA	22
2.1 Anos de formação (até 1945).....	22
a. Branca Bilhar	23
b. Oscar Guanabara	24
c. Furio Franceschini	26
d. Marietta Lion	27
e. Mozart Camargo Guarnieri.....	29
2.2 Atuação junto ao Música Viva (1946-1950)	32
a. Hans-Joachim Koellreutter e o grupo Música Viva.....	33
b. A participação de Eunice Katunda no grupo de compositores	34
c. Boletins Música Viva.....	35
d. Programa radiofônico Música Viva.....	36
e. Apresentações como pianista e a viagem de Eunice à Europa	38
d. O fim da fase Música Viva	41
2.3 Após o rompimento com o grupo Música Viva (entre 1951-1968)	43
a. Realinhamento estético musical.....	44
b. Atuação como compositora, arranjadora e regente	46
c. Viagens de estudo e pesquisas	51
d. Atuação como pianista.....	55
e. Atuação como professora.....	59
2.4 Após sua turnê como pianista nos Estados Unidos (depois de 1968)	62
a. Carreira como pianista.....	62
b. 8º Curso Latinoamericano de Música Contemporânea (CLAMC)	69
c. Composições.....	70
3. ANÁLISE MUSICAL SEGUNDO AS FASES COMPOSICIONAIS DE EUNICE KATUNDA.....	72
3.1 Fase de Formação	72
a. <i>Variações sobre um tema popular</i>	73
b. Considerações parciais	92
c. Estudo comparativo	93

3.2 Fase Música Viva	99
a. <i>Quatro epígrafes</i>	100
b. Considerações parciais	117
c. Estudo comparativo	120
3.3 Fase Nacionalista.....	128
a. <i>Seresta Piracicaba</i>	129
b. Considerações parciais	144
c. Estudo comparativo	145
3.4 Fase Final	155
a. <i>Expressão Anímica</i>	156
b. Considerações parciais	176
c. Estudo comparativo	177
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	184
4.1 Análise documental	184
4.2 Análise musical	189
4.3 Análise bibliográfica	192
4.4 Análise interpretativa	193
4.5 Análise final	196
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	197
6. ANEXOS.....	205
6.1 Edição de partituras	205
a. <i>Variações sobre um tema popular</i>	205
b. <i>Quatro epígrafes</i>	219
c. <i>Seresta Piracicaba</i>	225
d. <i>Expressão Anímica</i>	235

O piano de Eunice Katunda: uma reflexão sobre a inter-relação entre atividade composicional e interpretativa

1. Introdução

Eunice Katunda¹ (Rio de Janeiro, 14/03/1915 – São José dos Campos, 03/08/1990) foi uma importante compositora e pianista, cujo reconhecimento está registrado em publicações nacionais e internacionais². Pertenceu a uma geração de musicistas cujo aprendizado do instrumento não excluía práticas como improvisação e composição, o que corroborou para a proeminência que adquiriu junto a professores que atuaram em sua formação, como Branca Bilhar, Oscar Guanabara, Mozart Camargo Guarnieri e, principalmente, Hans-Joachim Koellreutter³.

A alta qualidade de sua prática interpretativa lhe possibilitou o contato com grandes nomes da música nacional e internacional da época, como Heitor Villa-Lobos, Luigi Nono, entre outros. Ao lado de Geni Marcondes, Eunice teve importância determinante para a difusão das obras compostas pelos compositores do grupo Música Viva, como, por exemplo, as de César Guerra-Peixe, Edino Krieger, Koellreutter, além das de sua própria autoria⁴. Foi responsável também pela estreia no Brasil de peças compostas segundo técnicas ainda pouco conhecidas no meio musical brasileiro da época como, por exemplo, as de Alban Berg e Paul Hindemith⁵.

Este trabalho explora a inter-relação entre as atividades de compositora e de intérprete exercidas por Eunice Katunda no intuito de apontar como elas se influenciaram mutuamente. Embora a formação de compositor-intérprete tenha sofrido, durante o decorrer do século XX, um declínio considerável enquanto atividade musical relevante, pianistas como a alemã Clara

¹ Eunice Monte Lima adotou o sobrenome Catunda após se casar com o matemático Omar Catunda em 1934. O sobrenome com “K” foi adotado apenas após a separação oficial de Eunice, que ocorreu em 1968 (KATER, 2020, p. 56).

² A presente pesquisa utiliza a 2ª edição ampliada e bilíngue do livro *Eunice Katunda: musicista brasileira/brazilian musician* de Carlos Kater (2020) como importante referência para compor a historiografia a respeito das atividades desenvolvidas por Eunice na sua trajetória musical. Todas as informações aqui reunidas, como, por exemplo, datação, premiações, cursos ministrados, entre outras – foram extraídas dessa referência e também do *curriculum vitae* da própria compositora, escrito na década de 1980.

³ Hans-Joachim Koellreutter foi idealizador do movimento e grupo Música Viva, de que Eunice participou entre 1946 e 1950.

⁴ Segundo informações constantes no programa radiofônico Música Viva, Eunice Katunda apresentou a *Sonatina 1946* e *Cantos à Morte* (depois nomeada como *Quatro Epigramas*) de sua autoria, *Peça para dois minutos* de Guerra-Peixe, *Dois Epigramas* de Edino Krieger, além de *Música 1941*, *Peça* e *Variações 1947* de Koellreutter.

⁵ A pianista interpretou em primeira audição brasileira as obras *Sonata Opus 1* de Alban Berg e *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith respectivamente nas datas 17/05/1947 e 09/02/1946 (KATER, 2001b, p. 189; 301).

Schumann (1819-1896), a venezuelana Teresa Carreño (1853-1917) e as brasileiras Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Dinorá de Carvalho (1905-1980), Esther Scliar (1926-1978) e Jocy de Oliveira (1936) – além de Branca Bilhar (1886-1928), professora de Eunice – exemplificam a relação de mão dupla que pode existir entre a criação e a performance. O resultado costuma ser a composição de obras tecnicamente complexas, fator que se colocado ao lado do preconceito de gênero que por muito tempo caracterizou o ambiente da música erudita⁶, pode também justificar sua pouca difusão e conhecimento público mais amplo.

Essas e outras premissas serão discutidas neste trabalho, com o intuito de melhor compreender a obra composicional de Eunice Katunda. O contexto histórico, político e cultural em que sua obra se inscreve também será analisado, a fim de mostrar o panorama estético vigente em cada período de sua produção musical.

Neste sentido, apresenta-se a divisão da obra musical de Eunice Katunda em quatro Fases Composicionais, de acordo com as atividades desenvolvidas pela compositora durante sua vida e carreira profissional. Estas fases foram nomeadas pela autora deste trabalho como Fase de Formação, Fase Música Viva, Fase Nacionalista e Fase Final.

De cada fase, foi escolhida e analisada uma obra da compositora considerada representativa do período vivido por Eunice Katunda. Estas obras também foram comparadas com obras que ela interpretava e/ou com as quais convivia no período citado, no item intitulado Estudo Comparativo, presente em cada análise musical.

Como metodologia, a pesquisa partirá de quatro eixos principais: análise documental, musical, bibliográfica e interpretativa. A análise documental se dará, principalmente, sobre os programas de concerto da pianista – visando revelar a natureza e extensão de seu universo repertorial –; a análise musical observará os procedimentos adotados pela compositora – comparando-os, quando se aplica, com os utilizados por compositores interpretados por ela enquanto intérprete –; a análise bibliográfica dará suporte às duas anteriores, servindo de fonte de pesquisa histórica, metodológica e filosófica; e a análise interpretativa evidenciará a dimensão da influência exercida pela performance na apreensão de novas técnicas e procedimentos composicionais. Esta última servirá de base para o recital de defesa da autora deste trabalho.

⁶ A quase total invisibilidade da produção musical de compositoras na música erudita ocidental já é consenso no meio acadêmico e além. Para mais informação neste sentido vide BARONCELLI (2016), GONZÁLEZ (2017), MONTEIRO DA SILVA (2019), entre outros.

2. Breve relato da vida musical de Eunice Katunda

A fim de melhor compreender a natureza de suas atividades, inclui-se aqui um breve relato da trajetória musical de Eunice Katunda, focalizando quatro períodos de sua vida: anos de formação (até 1945), atuação junto ao Música Viva (1946-1950), após o rompimento com o grupo Música Viva (entre 1950 e 1968) e após sua turnê como pianista nos Estados Unidos (depois de 1968). Estes períodos coincidem com as fases composicionais propostas pela autora nesta pesquisa.

Considerando a existência de biografias detalhadas da compositora – como as escritas por KATER (2001a e 2020), HOLANDA (2006), SOUZA (2009a), LIMA (2009), e pela própria autora deste trabalho (2017) –, o relato aqui apresentado prioriza sua atuação como intérprete e compositora. O objetivo é pontuar os fatos e as pessoas que exerceram influência na construção destes aspectos de sua carreira, que incluiu também incursões pela regência, criação de arranjos e orquestrações de obras próprias e alheias, atividade didática, entre outras.

2.1 Anos de formação (até 1945)

Na etapa inicial da trajetória musical de Eunice Katunda como intérprete e compositora tiveram importância crucial seus professores e professoras de piano. Através destas pessoas a musicista foi ampliando os conhecimentos em teoria musical, improvisação e composição – lembrando que a fusão destas vertentes na formação pianística foi sendo abandonada durante o século XX.

No rol de mestres que influenciaram Eunice Katunda, alguns nomes despontam como mais marcantes não só no âmbito musical, mas também no pessoal, social e político. Estes mereceram textos escritos pela própria compositora e serão tratados em subitens específicos no presente trabalho. Entre eles pode-se citar: Branca Bilhar, Oscar Guanabario, Furio Franceschini, Marietta Lion e Camargo Guarnieri.

Eunice Katunda iniciou seus estudos formais de piano aos cinco anos de idade com a professora Mima Oswald, apesar de o primeiro contato com o instrumento ter-se dado ainda aos três anos de idade, com a chegada do piano em sua casa.

Segundo Kater (2020, p. 23-24), Eunice viveu na “época do pianismo”, em que muitas pessoas tocavam o instrumento de maneira amadora. Este fato ocorreu em sua própria família, pois sua mãe e suas tias tocavam piano.

A compositora também declarou em entrevista⁷ ter tido contato com a música popular e de carnaval ainda pequena, já que morava próxima à gafieira Chuveiro de Ouro e reproduzia ao piano as peças que ouvia. Este e outros fatores marcariam sua formação, ampliando o leque de possibilidades que seria usado em suas futuras composições.

Após as aulas de piano com Mima Oswald, Eunice foi orientada no instrumento pela cantora Rosita Costa Pinto por um pequeno período. Dos 9 aos 12 anos Eunice Katunda estudou com a professora e compositora Branca Bilhar (1886-1928).

a. Branca Bilhar

Sobre sua relação com Branca Bilhar, a musicista escreveu um texto em 1954 intitulado “Riquezas da Tradição”⁸. O texto se inicia descrevendo como era a casa de Don’Anna Bilhar, tia de Branca, que fez da sua casa uma espécie de pensionato para jovens estudantes de música que iam para o Rio de Janeiro estudar com sua sobrinha⁹.

Além das aulas, Eunice cita no texto que aprendeu a amar e apreciar certos aspectos da música popular brasileira naquele ambiente. Menciona, por exemplo, uma lembrança de Sátiro Bilhar – violonista, compositor, poeta e irmão de Don’Anna – tocando e cantando canções brasileiras. Recorda também o arranjo de uma peça de Sátiro realizado e interpretado pela pianista e na ocasião sua professora - Branca Bilhar.

Paralelamente a estas memórias musicais, a política fazia parte das discussões entre os moradores e visitantes da casa de Don’Anna. Eunice – que futuramente assumiria posicionamentos estéticos e políticos no meio artístico e musical brasileiro – comenta que foi ali que ouviu falar pela primeira vez na grande Revolução popular de 5 de julho. Ela cita que Branca era admiradora de Prestes e de Isidoro, e também se recorda de sua professora tocando o hino patriótico ao 5 de julho¹⁰.

⁷ A autora da presente pesquisa teve acesso integral aos áudios de entrevistas de Eunice Katunda concedidas ao musicólogo Carlos Kater na década de 80. Estas entrevistas, que fazem parte do acervo de Carlos Kater e que foram gentilmente cedidas pelo autor para o presente trabalho, não se encontram transcritas e nem editadas.

⁸ O texto encontra-se integralmente disponível no livro de Kater (2020, p. 172-177).

⁹ O pensionato localizava-se na Rua Desembargador Isidoro, 32, no bairro da Tijuca no Rio de Janeiro. Segundo citado por Eunice no texto, em cada quarto havia um piano que era dividido por duas moças e as aulas eram dadas no salão da frente da casa, funcionando como um conservatório particular que contava com uma carga horária rigorosa de estudos. (Para mais informação vide <<https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionário/satyro-bilhar>>. Acesso em 08/09/2020).

¹⁰ A revolta paulista iniciada em 5 de julho de 1924 “foi a primeira de uma série de revoltas tenentistas que se espalharam pelo Brasil nesse ano. Os tenentistas, em geral, defendiam a derrubada do governo de Artur Bernardes e a implantação de mudanças sociais, políticas e econômicas no Brasil” (SILVA, s.d.). Forçados a deixar a cidade rumo ao Paraná, os revoltosos se uniram a militares comandados por Luis Carlos Prestes no Rio Grande do Sul dando início a uma grande marcha pelo país, conhecida como Coluna Prestes.

Outro aspecto abordado no texto é a atividade de Branca como compositora. Eunice afirma que suas composições – a citar *Reminiscência*, *Bailado Indígena*, *Dedicação*, *Valsa* e o *Hino revolucionário* – refletiam “o que de mais caracteristicamente havia de brasileiro” e que “nada ficam a dever às peças pianísticas de Nepomuceno, às Valsas de Nazareth, às belas composições de Catulo e de Sátiro Bilhar, que foram seus mestres”¹¹. Apesar da comparação, Eunice comenta o fato de Branca não ter se tornado uma virtuose da composição musical por ter falecido ainda moça e ter vivido em uma época em que não se valorizava a “música de improviso”, de inspiração espontânea (KATUNDA, 1954 apud KATER, 2020, p. 177).

O texto também discorre sobre a disseminação da obra composicional de Branca realizada pelo pianista Édouard Risler que, segundo ela, “fez por Branca o mesmo que muito em breve [Arthur] Rubinstein iria fazer pela divulgação da grandiosa obra de Villa-Lobos”. Eunice também divulgaria obras de sua professora, como demonstra sua participação no Concurso infantil “A tarde da criança”, realizado em 1925, tendo recebido o prêmio de segundo lugar pela apresentação de *Reminiscência*, composta por Branca Bilhar.

A realização de seu primeiro Recital de Piano no Salão Nobre do Instituto Nacional de Música ocorreu no dia 22 de outubro de 1927. Conforme o programa do evento, a pianista tocou um repertório extenso com peças de Mendelssohn, F. Chopin, C. Debussy, Sinding, T. Leschetizki, R. Schumann, Hugo Reinhold, M. Pich Mangiagalli, L. Phillipp, M. Castelnuovo Tedesco e também de sua professora - Branca Bilhar.

O fato de Eunice tocar peças de autoria de sua professora pode indicar que Branca compunha obras para seus alunos tocar, ou seja, com uma finalidade pedagógica. Por outro lado, estes episódios também podem revelar que a divulgação da obra composicional era uma questão importante já na década de 1920 e, de certa maneira, uma preocupação de Branca, já que Eunice interpretou suas obras ainda criança e em eventos públicos.

Sobre isto, Branca pode ter, inclusive, influenciado de maneira indireta o pensamento e a postura de Eunice anos mais tarde, sendo que ela tocou suas próprias composições em recitais, estreou peças no Brasil e no exterior, trabalhou na divulgação de compositores desconhecidos, entre outros exemplos.

b. Oscar Guanabario

Após o período de aulas com Branca Bilhar, Eunice passou a ser orientada pelo professor e também crítico da época Oscar Guanabario (1851-1937). As aulas ocorreram entre

¹¹ A peça *Reminiscência* foi interpretada por Eunice em um Concurso infantil em 1925 e *Bailado Indígena* tocado no seu primeiro Recital de piano, conforme os programas de piano e recortes de jornais do acervo de Carlos Kater.

seus 13 e 21 anos, representando um grande desenvolvimento em sua performance ao piano. Prova disso foi sua estreia como solista da Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro no ano de 1932 e em um Recital Solo no Centro Artístico Musical do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro em 1934¹².

De acordo com um recorte de jornal da época¹³, Guanabarro declarou após a apresentação de Eunice como solista que nada lhe faltava e que ela tinha repertório para realizar vários recitais. O professor gostava de frisar que ela não havia cursado o conservatório, ou seja, que seu ensino não foi por meio de nenhuma instituição pianística brasileira.

Ainda a respeito das aulas com Guanabarro, Eunice cita em entrevista que ele era ótimo professor de técnica pianística e que seus alunos estudavam exercícios e concertos para orquestra em conjunto em uma sala do Teatro Lírico. O aluno Mário Neves, por exemplo, a acompanhava ao segundo piano no concerto de Moszkowski que ela estava estudando.

Eunice foi uma das únicas alunas de Guanabarro a tocar peças de Villa-Lobos, embora não tenha registro deste repertório em recitais da época. Aparentemente esta era uma iniciativa da própria pianista, já que seu professor apresentava críticas ao compositor e até mesmo o satirizava. Nas entrevistas concedidas por Eunice a Kater, ela cita que Guanabarro chegou a lhe perguntar se ela conhecia a última peça de Villa-Lobos que se chamava “Maria limpa o piano”, e que em seguida ele “passava a mão sobre o teclado [do instrumento] de qualquer jeito”.

O primeiro contato com o compositor aconteceu após Eunice ganhar a coleção das *Cirandas* de uma prima. Apaixonando-se pelas obras, a intérprete passou a procurar por outras como, por exemplo, o *Ciclo Brasileiro* e as *Bachianas*.

Eunice declara também que ouviu Rubinstein interpretar Villa-Lobos no período de aulas com Guanabarro. Conta que uma das iniciativas motivadoras empreendidas pelo professor consistia em levar seus alunos às frisas do Teatro Municipal e do Teatro Lírico, para assistir às apresentações da época.

Outro fato interessante do período de aulas com Guanabarro foram as aulas de russo ministradas a Eunice e a outra colega em uma pequena sala do professor em 1931. Ali se

¹² Informações acerca deste evento foram retirados do *Curriculum* de Eunice e do seu álbum de programas e recortes de jornais. Este álbum foi localizado no site de Carlos Kater <<https://www.carloskater.com.br/eunice-katunda>> e encontra-se presente na “Parte 2” da seção nomeada “Acervo das Correspondências e Álbum de Recortes de Jornais e Programas da própria compositora”.

¹³ A declaração de Guanabarro foi encontrada no Álbum de recortes de jornais de Eunice Katunda. Não foram encontradas maiores informações a respeito, como data e nome do jornal.

reuniam para estudar escondido, porque era proibido e quem estudasse russo era considerado comunista.

A fase de formação no Rio de Janeiro se encerraria temporariamente em 1934, quando Eunice se casa com o matemático Omar Catunda e, anos depois, troca o Rio de Janeiro por São Paulo.

c. Furio Franceschini

Na cidade de São Paulo, por indicação de Guanabario, a musicista passou a ter aulas de matérias teórico-musicais com Furio Franceschini, estudando análise, harmonia, contraponto e composição entre 1936 e 1942. No texto *Furio Franceschini, meu primeiro Maestro di Música*¹⁴, Eunice Katunda menciona que até o momento não tinha conhecimento sobre teoria musical e nem mesmo sabia o que era “escrever um cânon à segunda”, pois seus “estudos musicais limitavam-se ao simples estudo do piano”. Cita ainda que conhecia Harmonia, Contraponto e Análise musical por meio de notas de rodapé das edições didáticas de música.

Em relação aos estudos com Franceschini, Eunice declarou haver iniciado o aprendizado com exercícios de harmonia e contraponto, passando posteriormente para os exercícios de Durand. Para as aulas de análise, utilizavam o livro “Breve Curso de Análise Musical”, que, segundo ela, foi “tão grande e importante quanto a “Pequena (?) História da Música de Mário de Andrade”¹⁵.

O início da atividade composicional foi um dos maiores aportes do estudo de Eunice com o maestro Franceschini. Ela diria que “levou uma boa temporada sem escrever uma única nota” após o professor corrigir sua composição com lápis vermelho – segundo ela, “o negócio mais arrasante do mundo”.

Em seu texto sobre o mestre, ela narra ensinamentos que recebeu sobre aspectos do simbolismo e da notação gregoriana. Anos mais tarde ela transmitiria a seus próprios alunos a beleza e o sentido dos cânticos para que eles “cantassem com emoção” (EUNICE, [s.d.] *apud* KATER, 2020, p. 34).

Uma característica comum ao estudo com Branca Bilhar e com Furio Franceschini é o fato de que nenhum deles cobrava pelas aulas de piano e de matérias teórico-musicais, conforme conta Eunice nos textos *Riquezas da Tradição* e *Furio Francheschini, meu primeiro Maestro*

¹⁴ O texto *Furio Franceschini, meu primeiro Maestro di Música* encontra-se integralmente disponível na segunda edição do livro de KATER (2020, p. 32-34).

¹⁵ A compositora menciona também um curso de análise sobre Prelúdios e Fugas do *Cravo Bem Temperado* de Bach, no qual participou como aluna e intérprete, além do acesso que teve ao *Tratado de Composição* de Vincent d’Indy.

di Música. A musicista não revela as razões dessas atitudes, que podem se dever a dificuldades financeiras da mesma para custear os estudos. Se este for o caso, a postura dos professores ressalta as qualidades da artista como merecedora de tal referência.

d. Marietta Lion

Por indicação de Furio Franceschini, Eunice passou a ter aulas de piano com a professora Marietta Lion. Embora haja divergência quanto ao término desta atividade, sabe-se que se iniciou em 1936 e adentrou a década de 1940¹⁶.

Apesar de não haver textos dedicados por Eunice a esta professora, podemos entender que este período foi muito significativo para sua formação como pianista, já que a professora lhe ensinou uma série de “segredos das sonoridades pianísticas, dos estilos, da fisiologia, do gesto, da expressão musical” relativos ao instrumento e que até então lhe faltavam.

Das apresentações deste período destacam-se o recital de sua estreia no Teatro Municipal de São Paulo e a sua participação como solista da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, ambos em 1941¹⁷. Neste último ela interpretou o *Concerto n. 4* de Beethoven, sob a direção de Camargo Guarnieri.

A respeito de seu recital de estreia no Teatro, o jornal *Folha da Manhã* (06/09/1941) mencionou um programa variado que incluiu peças de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Prokofieff e Liapunoff¹⁸. As críticas apresentadas ressaltaram o fato de ser a pianista “dotada musicalmente”, capaz de realizar fraseados inteligentes, belas sonoridades e com boa capacidade mecânica. Foram feitos elogios especialmente à segunda parte do programa, na qual foram interpretadas *Barcarola*, de Chopin, *Tocata*, de Camargo Guarnieri e *Lesghinka*, composta por Liapunoff¹⁹.

¹⁶ Kater (2020, p. 35). indica que em 1942 Eunice Katunda passou a ter aulas de piano com Camargo Guarnieri após uma viagem da então professora Marietta Lion. Entretanto, o currículo de Eunice registra as datas 1936 e 1946.

¹⁷ Em entrevista a Kater Eunice também cita que tocou para o pianista Rubinstein na casa de sua professora Marietta Lion no período em que o intérprete esteve no Brasil por conta da Guerra. Segundo declaração, ela tocou *Tocata e Fuga* em re menor e ele foi favorável à sua apresentação, tanto que lhe disse que estava no momento de tocar em concerto. Não foi possível localizar a data deste evento.

¹⁸ Jornais como o *Estado de São Paulo* e *Diário de São Paulo* também exaltaram a boa execução da segunda parte deste recital.

¹⁹ A crítica do jornal *Folha da Manhã* destacou a interpretação da peça de Liapunoff realizada por Eunice. De acordo com o texto, a peça foi “levada pela recitalista num andamento transbordante de verve irresistível, o que lhe valeu uma ruidosa manifestação por parte da assistência, legitimamente empolgada.” ([s.n.], 1941, *apud* KATER, c.1925-c.1970).

No entanto, o jornal apontou a falta de experiência da artista para compreender as obras de Bach, Mozart e Beethoven. Nestas o periódico citou falhas na marcação do pulso, considerado irregular, desigual e pouco flexível²⁰.

Nota-se uma maior identificação da intérprete com obras do período romântico e com o repertório brasileiro nacionalista, o que se refletirá em suas próprias composições. Digna de menção é a estreia da peça de Guarnieri na cidade de São Paulo, cuja excelente recepção é descrita em diferentes reportagens. De acordo com a crítica do jornal *Estado de São Paulo*, Eunice realizou uma “interpretação admirável” da *Toccata*, de Guarnieri, “cuja execução constituiu um dos mais belos momentos do recital”. Da mesma maneira, a crítica do *Diário de São Paulo*, destacou que “na segunda parte é que a pianista se mostrou muito feliz”, especialmente na interpretação da peça de Guarnieri ([s.n.], 1941, *apud* KATER, c.1925-c.1970).

Em 1942 Eunice realizou um Recital no Auditório da Escola Normal de Belo Horizonte²¹, recebendo também críticas favoráveis. Neste evento, ela apresentou um repertório eclético com peças de Scarlatti, Beethoven, Chopin, Fructuoso Viana, Villa-Lobos e Liapounov. O texto denominado *O recital de piano de Eunice Lima Catunda*, retirado do álbum de recortes de jornais de Eunice, cita que a pianista é “dona de uma técnica digna de menção”, pois dispõe “de um método, por assim dizer pessoal, o que torna a sua apresentação de um raro efeito”. Destaca também, diferentemente da crítica paulista mencionada anteriormente, que Eunice “conduz-se admiravelmente” interpretando peças de diferentes compositores como Beethoven, Scarlatti, Chopin e Villa-Lobos ([s.n./s.d.], *apud* KATER, c.1925-c.1970).

Eunice também participou do 51º Concerto da *Sociedade Bach de São Paulo*, realizado na casa de sua professora Marietta Lion²². Na matéria encontrada no seu álbum de recortes de jornais, o autor (não identificado) destaca seu talento e musicalidade e compara o bom desenvolvimento desta apresentação à sua estreia como solista da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo:

Inútil seria dizer do cuidado artístico que presidiu a confecção do programa e da acertada escolha de artistas, tendo-se incumbido das peças de piano a pianista Eunice Catunda, cuja execução da Tocata e Fuga em ré maior foi mais uma confirmação do seu talento, de sua musicalidade, e mais uma vitória igual

²⁰ Críticas à sua interpretação de Beethoven também foram feitas quando Eunice se apresentou como solista do *Concerto n° 4* do compositor.

²¹ O currículo de Eunice e as anotações em lápis nos recortes de jornais registram que o evento ocorreu em 1942, enquanto que o programa da apresentação indica o ano de 1941.

²² Novamente foi encontrada uma inconsistência em relação a data deste evento, pois no *Curriculum* da pianista está registrado o ano de 1941 enquanto que no recorte de jornal está escrito a lápis o ano de 1942.

a que conquistou no seu concerto com acompanhamento de orquestra no Departamento de Cultura ([s.n./s.d.], *apud* KATER, c.1925-c.1970).

Ainda em 1942, Eunice participou do *Concurso Columbia Concerts*, no qual recebeu o prêmio de quarto lugar. A comissão julgadora foi composta por personalidades atuantes no meio musical da época como, por exemplo, as pianistas Guiomar Novaes e Dinorá de Carvalho, além de outros compositores e críticos como Lorenzo Fernandes e Andrade Muricy (SOUZA, 2009a, p. 40)²³.

e. Mozart Camargo Guarnieri

Em 1943 Eunice passou a ter aulas de composição com Camargo Guarnieri. Esta ligação acentuaria sua aproximação com a música brasileira por meio das obras e ideias de Mário de Andrade, já que, de acordo com suas entrevistas, ela estudou o livro “Ensaio sobre a Música Brasileira” (de Mário de Andrade) com Guarnieri e escreveu exercícios de variações e peças para canto e piano baseados em poesias nacionais e populares. A obra *Variações sobre um tema popular* (1943), para piano²⁴ é sua primeira composição.

O período de aulas com Guarnieri (entre 1943 e 1945) também foi muito significativo para a carreira pianística de Eunice Katunda, pois teve a oportunidade de tocar para Heitor Villa-Lobos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em 1944. Além de ser uma personalidade conhecida no meio musical, naquele momento ele ocupava o cargo de diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Esta apresentação resultou em uma carta de recomendação sobre a pianista, escrita por Villa-Lobos e endereçada a Dr. Anibal Loureiro, diretor do *Lloyd Brasileiro* em Buenos Aires. Na carta, Villa-Lobos se refere a Eunice como uma “excelente pianista que interpreta com consciência e destacado temperamento” suas obras para piano (VILLA-LOBOS, 1944 *apud* KATER, c.1925-c.1970).

A indicação de Villa-Lobos proporcionou a Eunice a possibilidade de realizar vários concertos na *Casa del Teatro* em Buenos Aires (Argentina) no ano de 1944. De acordo com jornais da época verifica-se, como exemplo, um recital de música espanhola e uma apresentação realizada apenas com obras de compositores brasileiros, no qual constam Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Villa-Lobos, Frutuoso Vianna, Ernesto Nazareth e Branca Bilhar.

²³ A respeito deste concurso, Andrade Muricy comenta que Eunice executou *Chaconne*, de Bach, *Estudo em oitavas* de Chopin, *Toccata*, de Ravel e *Mefisto-Valsa*, de Liszt (A. Muricy, [s.d.] *apud* KATER, c.1925-c.1970).

²⁴ *Variações sobre um tema popular* (1943) será analisada no capítulo 3.1.

É importante destacar ainda que, em críticas de jornais argentinos da época, como *La Prensa*, Eunice era apontada como a melhor intérprete de Villa-Lobos segundo a visão do próprio compositor.

Além das obras de Bach, Debussy, Shostakovich e Prokoffief, Eunice interpretou obras de compositores brasileiros e realizou a primeira audição da sua peça *Variações sobre um tema popular*. Críticas da época mostram que Eunice obteve maiores êxitos em apresentações que continham peças brasileiras e de sua própria autoria, reafirmando, como já foi dito, sua identificação com este tipo de repertório.

Bach-Busoni, Debussy, Shostakovitch e Prokoffief, encontraram na jovem concertista uma fina e precisa intérprete. Mas foi executando páginas de autores brasileiros, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, que Eunice Catunda obteve os maiores êxitos. Brilhou ainda Eunice Catunda pela sua personalidade de compositora, numa peça intitulada “13 variações sobre um tema brasileiro”. ([s.n./s.d], *apud* KATER, c.1925-c.1970).

Conforme relatado, entende-se que o período até 1944 se caracteriza como a fase de Formação de Eunice Katunda, tanto como intérprete quanto como compositora. Observa-se que as relações de Eunice nesse período se estabeleceram por meio de aulas de piano e de matérias teórico-musicais, incluindo seu início na composição. Também deve-se destacar o início de sua carreira como intérprete, sendo que realizou diversos concertos, recitais e até mesmo uma turnê pela Argentina, conforme lista a seguir (tabela 1).

Tabela 1- Lista de recitais e apresentações realizadas por Eunice Katunda na sua fase de formação (até 1944)²⁵.

LISTA DE RECITAIS E APRESENTAÇÕES - FASE DE FORMAÇÃO				
DATA	INFORMAÇÕES	COMPOSITORES E PEÇAS	ORIENTAÇÃO	APRESENTAÇÃO
1925	Concurso Infantil "A tarde da criança". Theatro Municipal de São Paulo.	Schumann - Novelleten, Op. 61, n. 2 Branca Bilhar - Reminiscência	Profa. Branca Bilhar	Concurso
1927	Salão Nobre do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. 1o Recital de piano da menina Eunice do Monte Lima.	Mendelssohn - Fantasia Chopin - a) Nocturno; b) Valsa; c) 3 Escossezas; d) Ballada C. Debussy - Mouvement Sindýng - Scherzo T. Leschetizki - Melodie a la mazurca Branca Bilhar - Bailado Indígena R. Schumann - Papillons Hugo Reinhold - Improptu M. Pick Mangiagalli - Dance d' Oiaf I. Phillip - Feux Folleis M. Castenuovo Tedesco - Tarentella Scura	Profa. Branca Bilhar	Recital solo
1934	Recital Solo no Centro Artístico Musical do Instituto Nacional do Rio de Janeiro	Programa não encontrado	Prof. Oscar Guanabari	Recital solo
1935	Despedida do teatro lírico do Rio de Janeiro. (Concerto coletivo com Luciana Soeiro, Mário Neves, Yolanda Vilhena Ferreira e alunos de Oscar Guanabari)	Programa não encontrado	Prof. Oscar Guanabari	Concerto coletivo
1936	Solista da Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro Regência do maestro Spedini	Concerto de Moskovisky Op. 59 n. 1 em mi menor para piano e orquestra	Prof. Oscar Guanabari	Concerto com orquestra
1941	Recital de estreia no Teatro Municipal de São Paulo	Bach-Busoni - Prelúdio e Fuga (não encontrado o número) Mozart - Sonata em Dó Chopin - Barcarola Villa - Lobos - peça não identificada Camargo Guarnieri - Toccata (Primeira audição na capital paulista) Prokofieff - peça não identificada Liapounoff - Lesghinka	Profa. Marietta Lion	Recital solo
1941	Solista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo Regência de Camargo Guarnieri	Concerto n. 4 de Beethoven	Profa. Marietta Lion	Concerto com orquestra
1941	Concerto da Sociedade Bach de São Paulo realizado na casa da Profa. Marietta Lyon	repertório não identificado	Profa. Marietta Lion	Concerto coletivo
1942	Recital no Auditório da Escola Normal de Belo Horizonte	Scarlatti - Sonata (não encontrado o número) Beethoven - Apassionata Chopin - Improptu; 2 estudos; Mazurka; Ballada Fructuoso Viana - 7 miniaturas. (I Canto infantil, II Dansa de negros, III Canto de negros, IV Canção do trabalho, V Dansa Caipira, VI Pregão, VII Tanguinho) Villa-Lobos - Cirandas (Nesta rua e O Cravo brigou com a rosa) Liapounov - Leghinha (dansa de cossacos russos)	Profa. Marietta Lion	Recital solo
1942	Concurso Columbia Concerts	Bach-Busoni - Chaconne Chopin - Estudo em oitavas (número não identificado) Ravel - Toccata Lizt - Mefisto-Valsa	Profa. Marietta Lion	Concurso

²⁵ Esta e as demais figuras/tabelas foram realizadas pela autora deste trabalho.

1943	Escola de Música Villa-Lobos Audição de duas horas de música de Villa-Lobos, executadas para o compositor e seus amigos	lista do repertório não identificado	Prof. Camargo Guarnieri	
1944	Recital na Casa del Teatro Buenos Aires (Argentina)	Bach-Busoni Debussy Schostakovich Prokofieff Lorenzo Fernandes Camargo Guarnieri Villa-Lobos (As peças dos compositores citados acima não foram identificadas) Eunice Katunda - Variações sobre um tema popular	Prof. Camargo Guarnieri	Concerto Solo
1944	Recital de música Espanhola (Rafael Alberti)	repertório não identificado	Prof. Camargo Guarnieri	Concerto Solo
1944	Recital para a Asociación de Artistas Gráficos	repertório não identificado	Prof. Camargo Guarnieri	Concerto Solo
1944	Recital de Música Brasileira Patrocínio do Instituto Lillbre de Cultura Integral e acompanhado por uma conferência do conhecido crítico musical argentino D. Gastón Talamon	Branca Bilhar - Samba Sertanejo Ernesto Nazareth - Tanguinho Camargo Guarnieri - Valsa; Danza brasileira Fructuoso Viana - Corta jaca Lorenzo Fernandes - Cateretê Villa-Lobos - Cirandas (Therezinha de Jesus; A pobre cega; A' procura de uma agulha; Plantio caboclo; Miudinho)	Prof. Camargo Guarnieri	Concerto Solo
1944	Tournée da Instrução Artística do Brasil pelo interior de São Paulo, ao lado da violinista Eunice Conti. Recitais em Rio Claro, Amparo, Limeira, São João da Boa Vista, Casa Branca, Batatais, Lorena, Mococa e Ribeirão Preto	repertório não identificado	Prof. Camargo Guarnieri	Concerto coletivo
1944	Solista da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro. Regência de Ernst Mehli	Concerto em mi menor de Chopin	Professor não identificado	Concerto com orquestra

2.2 Atuação junto ao Música Viva (1946-1950)

A trajetória de Eunice Katunda entre 1946-1950 é abordada aqui como Fase Música Viva, pois entende-se que suas atividades como intérprete e compositora estão diretamente ligadas aos ideais do movimento e do grupo de compositores orientados pelo compositor e flautista Hans-Joachim Koellreutter.

Conforme se observou, este foi um período muito prolífero para a carreira de Eunice, já que ela realizou apresentações e estreias de peças compostas segundo modernas técnicas de composição, além de ter um reconhecimento nacional e internacional a respeito de sua produção composicional, que naquele momento também passou a empregar novas técnicas e procedimentos composicionais.

a. Hans-Joachim Koellreutter e o grupo Música Viva

Em 1946 Eunice Katunda retorna ao Rio de Janeiro²⁶ e estabelece seu primeiro contato com o compositor e flautista alemão Hans-Joachim Koellreutter, passando a ter com ele aulas de harmonia e composição.

Naquele momento, Koellreutter era um dos principais signatários e idealizadores de um movimento de renovação da música brasileira denominado Música Viva. Esse movimento passou por momentos distintos.

O primeiro momento foi formado por personalidades atuantes e já conhecidas no ambiente musical da época, como os compositores Brasílio Itiberê [Brasílio Ferreira da Cunha Luz] e Egydio Castro e Silva, os críticos musicais Octávio Bevilacqua e Andrade Muricy, o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (que na época era chefe da Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro), Alfredo Lage, Werner Singer e o próprio Koellreutter.

Deste período destaca-se como principal realização a produção do periódico impresso Música Viva²⁷, que continha artigos já ligados a análise, criação musical e aos compositores da época. Como exemplo, é possível citar alguns títulos de boletins que esclarecem algumas preocupações e tópicos em voga na época de sua produção: “Música moderna nos programas de Madalena Tagliaferro” (n. 2 - ano I, RJ: Junho 1940), “A música e nossa época” (n. 3 – ano I, RJ: Julho 1940), “A dodecafonía – Horizontes novos!” (n. 4 – ano I, RJ: Setembro 1940), “Problemas da Música Moderna” (n. 5 – ano I, RJ: Outubro 1940), “Considerações em torno da música contemporânea nacional” (n. 10/11 – ano II, RJ: 1941), “Que é atonalidade?” (n. 10-11 – ano II, RJ: 1941), entre outros.

O segundo momento das atividades do Música Viva foi formado por alunos e ex-alunos de Koellreutter, o que o tornou mais coeso e definido. Neste período o Música Viva passou a realizar, entre outras ações, publicações, edições musicais e recitais comentados, com a finalidade de promover obras musicais do repertório tradicional e moderno da época, pouco difundidos no Brasil.

Das atividades deste movimento resultou, em 1944, o grupo de compositores Música Viva (que ficou conhecido como grupo Música Viva). O grupo reuniu inicialmente Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Koellreutter, ampliando-se em 1946 com o ingresso de Edino Krieger e da própria Eunice Katunda.

²⁶ O ano de 1946 coincide com o nascimento do segundo filho de Eunice Katunda - Daniel Catunda. O nascimento do seu primeiro filho – Igor do Monte Lima Catunda – ocorreu em 1937.

²⁷ O periódico impresso Música Viva relativo ao primeiro momento do movimento compreende o volume n. 1 do ano I (1940) até o volume n. 10/11 do ano II (abril/maio de 1941). Os índices dos boletins encontram-se disponíveis em Kater (2001b, p. 230- 236).

b. A participação de Eunice Katunda no grupo de compositores

O grupo Música Viva teve como principal característica a produção de peças a partir de técnicas modernas de composição, como o dodecafonismo. A técnica de compor com 12 sons foi inserida nas aulas por Koellreutter a partir de seu uso por Santoro na peça *Sinfonia para duas orquestras de cordas*, em 1940²⁸.

Apesar de já conhecer a técnica dodecafônica por meio de aulas de análise com Hermann Scherchen²⁹ antes de chegar ao Brasil, Koellreutter não havia composto nenhuma peça com esta técnica. Sendo assim, as primeiras peças dodecafônicas do compositor são *Invenção e Música 1941*, ambas realizadas no Brasil e a partir de 1940³⁰.

Com a expansão do grupo de compositores e a entrada de Eunice Katunda em 1946 nota-se um aumento no número de atividades do movimento Música Viva, que passa a ter um caráter mais assertivo acerca da integração entre música e sociedade com a publicação de seu segundo manifesto.

O *Manifesto 1946*, assinado também por Eunice Katunda, é considerado marco do terceiro momento do Música Viva.

“MÚSICA VIVA” compreendendo que o desenvolvimento das artes depende também da cooperação entre os artistas e das organizações profissionais, e compreendendo que a arte somente poderá florescer quando o nível artístico coletivo tiver atingido um determinado grau de evolução, apoiará todas as iniciativas tendentes a estimular a colaboração artístico-profissional e a favorecer o desenvolvimento do nível artístico coletivo; pois a arte reflete o estado de sensibilidade e a capacidade de coordenação do meio. (KATER, 2001b, p. 65-66. Grifo do autor)

Ao longo dos anos em que ela esteve ligada ao grupo Música Viva, entre 1946 e 1950, Eunice deu continuidade a seus estudos frequentando, conforme já citado, aulas de harmonia e composição com Koellreutter e orquestração com Guerra-Peixe³¹. Como compositora, observa-se um crescimento na sua produção composicional enquanto esteve em contato com o grupo Música Viva.

²⁸ Uma análise a respeito da peça de Santoro pode ser encontrada na dissertação de mestrado “Análise da estrutura atonal da Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas de Cláudio Santoro”, realizada por Rafael Fajiolli de Oliveira (2017).

²⁹ Hermann Scherchen (1891-1966) foi, entre outras atividades, um respeitado regente e professor, com quem Koellreutter teve contato em aulas e cursos extracurriculares entre 1936 e 1937. É importante destacar que Scherchen inaugurou pela primeira vez um movimento e periódico impresso chamado Música Viva, sendo este último realizado em Bruxelas entre 1933 e 1936.

³⁰ O início da composição dodecafônica de Koellreutter também coincide com a abordagem a respeito da técnica em boletins de 1940, como os já citados “A música de nossa época” e “A dodecafonía – Horizontes novos!”.

³¹ De acordo com o *Curriculum vitae* de Eunice Katunda, as aulas de orquestração com Guerra-Peixe ocorreram durante o ano de 1947 no Rio de Janeiro.

Nesse período compôs 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). Dentre estas peças, destaca-se a cantata *Negrinho do Pastoreio*³² por ser a obra pela qual Eunice recebeu o Prêmio Música Viva e também por ser a primeira peça escrita após seu contato com o grupo de compositores e com o movimento liderado por Koellreutter.

É interessante observar que, apesar de *Negrinho do Pastoreio* ter sido composta durante um momento de vínculo de Eunice com o grupo de compositores Música Viva – sendo, inclusive, vencedora do Prêmio Música Viva –, a peça não se insere entre as obras atonais e dodecafônicas da compositora como, por exemplo, sua *Sonatina* ou as *Quatro epígrafes*³³. O próprio título desta cantata alude ao interesse da compositora pelo folclore brasileiro e seu vínculo com os ensinamentos de Camargo Guarnieri, tendência que ela abandonaria nas obras compostas a seguir.

c. Boletins Música Viva

Além dos estudos e da composição, Eunice participou da redação de boletins Música Viva e, principalmente, como pianista de diversas atividades promovidas pelo movimento, como no programa radiofônico, em recitais solo e coletivos. De acordo com o Índice dos boletins Música Viva (KATER 2001b, p. 230-241), Eunice participou da comissão redatora da revista dos números 12, 13, 15 e 16, sendo autora do texto *Música Popular Norte Americana*, presente no número 15 da edição de junho de 1948³⁴. Este texto discorre sobre as principais características da música popular norte-americana, assim como a sua influência na música erudita e popular do Brasil e de outros países. Vale notar também a participação de Omar Catunda, marido de Eunice, como autor do texto *Música e matemática* publicado no número 13 da edição de abril de 1947.

Os temas abordados pelos boletins demonstram as preocupações do Música Viva entre os anos de 1947 e 1948, refletindo os pontos apresentados no *Manifesto 1946*. Uma lista dos boletins encontra-se a seguir, na tabela 2.

³² De acordo com informações do *Curriculum* de Eunice, a primeira audição experimental de *Negrinho do Pastoreio* (1946) foi realizada no mesmo ano de sua composição no Conservatório Brasileiro de Música com o Coral de alunas de Hilda Sinek e sob regência de Hans-Joachim Koellreutter.

³³ *Quatro epígrafes* (1948) será analisada no capítulo 3.2.a.

³⁴ O texto *Música Popular Norte Americana* encontra-se integralmente disponível na segunda edição do livro de Kater (2020, p. 113-124).

Tabela 2 - Boletins Música Viva n. 12, 13, 15 e 16.

Boletins Música Viva
n. 12 - Rj: Rio de Janeiro 1947
"Manifesto 1946. Declaração de princípios"
"Música Brasileira", por Koellreutter
"Falhas nas Relações Musicais Interamericanas, por Francisco Curt Lange
"Aspectos da Música Popular", por Guerra-Peixe
"Rádio". Não farei crítica botocuda", por Gení Marcondes
"Movimento Música Viva"
"Atividades Radiofônicas"
"Audições Experimentais"
"Festivais 'Música Viva'"
"Edição 'Música Viva'"
"Boletim 'Música Viva'"
"Sumário"
n. 13 - Rj: Abril 1947
"O músico criador no Estado Socialista", por Hans-Joachim Koellreutter
"Apropósito de Arte Social", por Pierre Darmangeat
"Música e Matemática", por Osmar Catunda
"Música contemporânea iugoslava", por Juan Carlos Paz
"Aspectos da Música Popular. As Fábricas Gravadoras de Discos - A Guilhotina da Música Popular Brasileira", por Guerra-Peixe
"Movimento 'Música Viva'"
"Rádio. Agosto, mês de cachorro louco ou A Douda d'Albano, por Gení Marcondes
n. 15 - Rj: Junho 1948
"Música e Sociedade: Em torno da Arte de Vanguarda", por george Knepler
"Música Popular Norte Americana", por Eunice Katunda
"Movimento Música Viva"
"Aspectos da Música Popular: Programas de Rádio", por Guerra-Peixe
"Compositores de Hoje: Aaron Copland", por Israel Citkowitz
"O Banquete (II)", por Mário de Andrade
n. 16 - Rj: Agosto 1948
"Apêlo. Votado por unanimidade pelo Ilo Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga
"Música e Sociedade: Arte Funcional. A propósito de 'O Banquete' de Mário de Andrade, por H.J.Koellreutter
"Reflexões sobre a música de nosso tempo", por Juan Carlos Paz
"Aspectos da Música Popular. Introdução ao samba", por Guerra-Peixe
"Posição de Vila Loba na música brasileira", por Vasco Mariz
"O Banquete"(III), por Mário de Andrade

d. Programa radiofônico Música Viva

No que se refere aos programas radiofônicos Música Viva, esses foram realizados semanalmente entre os anos de 1946 e 1950 na Rádio PRA 2- Ministério da Educação. Eunice foi, ao lado de outros integrantes do grupo de compositores e do movimento Música Viva, uma das principais participantes da programação na qualidade de intérprete.

Geni Marcondes³⁵ e Eunice Katunda interpretaram, respectivamente, 31 e 21 peças ao longo do programa. Suas atuações foram de grande importância para a difusão da música que se fazia na época, bem como de músicas mais antigas pouco ou nada conhecidas no Brasil.

Conforme a relação dos roteiros radiofônicos do programa Música Viva disponíveis em Kater (2001b, p. 283-288), segue na tabela 3 uma relação das peças e compositores interpretados por Eunice ao piano. Nela figuram autores como 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), Henry Purcell (1659-1695), Juan Carlos Paz (1897-1972), Pe. Manuel Rodrigues Coelho (1555-1635) e peças de sua autoria³⁶. É importante destacar que o repertório interpretado por Eunice abarcava, em sua maioria, compositores modernos para a época, sendo exceção desta lista apenas Henry Purcell e Pe. Manuel Rodrigues Coelho.

Tabela 3 - Lista de interpretações e estreias de Eunice Katunda no programa Radiofônico Música Viva.

LISTA DE INTERPRETAÇÕES E ESTREIAS NO PROGRAMA RADIOFÔNICO MÚSICA VIVA			
DATA	PROGRAMA	COMPOSITOR E PEÇAS	OBSERVAÇÕES
09/02/1946	Dedicado a Paul Hindemith	Paul Hindemith - <i>Ludus Tonalis</i>	Estreia brasileira
25/01/1947	Dedicado a Pe. Manuel Rodrigues Coelho	Pe. Manuel Rodrigues Coelho Dois Tentos (instrumento de tecla) Três Tentos (instrumento de tecla)	Estreia brasileira
17/05/1947	Dedicado a Alban Berg, Juan Carlos Paz e Eunice Katunda - SC	Alban Berg - <i>Sonata Op. 1</i>	Estreia brasileira
30/08/1947	ATMC: Guerra-Peixe, Santoro, Katunda, Krieger e Koellreutter	Guerra-Peixe - <i>Música 1945</i> Edino Krieger - <i>Dois Epigramas</i>	Estreia brasileira
não identificado	não identificado	Camargo Guarnieri - <i>Sonatina para piano</i>	
não identificado	não identificado	Eunice Katunda - <i>Sonatina 1946 e Cantos à Morte (piano)</i>	
não identificado	não identificado	Hans-Joachim Koellreutter - <i>Música 1941 e Peça e Variações 1947</i>	
não identificado	não identificado	Juan Carlos Paz - Dez peças sobre uma série de 12 sons	
não identificado	não identificado	Guerra-Peixe - Peça para dois minutos	
não identificado	não identificado	Henry Purcell - Sonata a três, em Sib Maior (flauta, violino e contínuo)	Música de câmara (Koellreutter, Krieger e Katunda)
não identificado	não identificado	Camilo Togni - <i>Três prelúdios</i>	
não identificado	não identificado	Heitor Villa-Lobos - Ciclo Brasileiro Duas Canções (Canto e piano)	Música de câmara (Magdalena Nicol e Eunice Katunda)

³⁵ Assim como Eunice Katunda, Geni Marcondes (1916-2011) foi uma importante pianista, pedagoga e compositora brasileira que, em meio as atividades do movimento Música Viva, atuou como intérprete do programa radiofônico. Geny Marcondes se casou com Koellreutter – professor e idealizador do Música Viva no Brasil – em 1945 (KATER, 2001b, p. 186). Para maiores informações, consultar SOUZA (2018).

³⁶ É importante destacar que embora apenas duas obras de Eunice - *Sonatina 1946* e *Cantos à Morte* (piano) - estejam listadas por Kater (2001b, p. 294) como obras interpretadas nos programas radiofônicos recuperados, verifica-se, de acordo com uma crítica no “O Diário nos estúdios” de 1947, a apresentação da gravação de *Negrinho do Pastoreio*.

É importante também ressaltar as estreias brasileiras realizadas por Eunice no programa, em especial dos integrantes do grupo Música Viva - Koellruetter, Guerra-Peixe, Edino Krieger e a própria Eunice. Outro ponto importante é que algumas das obras estreadas como, por exemplo, *Ludus tonalis*, de Paul Hindemith, foram interpretadas diversas vezes pela pianista no programa. A respeito da interpretação de *Ludus tonalis*, Eunice recebeu elogios, conforme a citação a seguir.

Ouvimos sábado passado, na PRA-2, um desses programas. (...) Não mentiríamos, porém, se disséssemos que mais do que a obra em si [*Ludus tonalis*], nos interessou, naquela audição, a interpretação. Sem ouvir as palavras com que foi ela anunciada, julgamos que se tratava de discos, tão bela nos pareceu a execução, tão limpa, polida e expressiva. Sim, expressiva, pois Eunice Catunda fez o milagre de encontrar essa coisa que é sentimento, na página de Paul Hindemith. Como tocou bem, a jovem pianista patricia (D'OR, 1947, *apud* KATER, c.1925-c.1970).

e. Apresentações como pianista e a viagem de Eunice para a Europa

Além da atuação como pianista no programa radiofônico, Eunice realizou diversas apresentações ao piano no Brasil e no exterior enquanto esteve vinculada ao Música Viva. No Brasil, realizou recitais solo e concertos coletivos entre os anos de 1947 e 1950, tendo apresentado peças de Villa-Lobos em diversas oportunidades³⁷.

Também se destacam neste período o recital solo denominado “Recital Autores de Vanguarda”, promovido pelo Música Viva, além dos concertos coletivos de que participou – como o “Concerto comemorativo da primeira fundação da Sociedade Internacional de Música Contemporânea no Brasil” e recitais realizados nos cursos de Teresópolis³⁸.

Já as apresentações no exterior realizaram-se em decorrência de uma viagem de Eunice para a Europa em 1948, na qual teve a companhia de Koellreutter e de outros colegas. O objetivo da viagem era participar do *Curso Internacional de Regência*, realizado entre agosto e setembro pela *Bienal de Veneza* e ministrado por Hermann Scherchen. No texto *minha viagem para a Europa* (1949?)³⁹ Eunice comenta sobre sua viagem e, principalmente a respeito das aulas com o professor. Segundo ela, os alunos tinham que decorar partituras e todos os seus detalhes de expressão, já que Scherchen permitia o avanço para os gestos de regência apenas após a demonstração de conhecimento absoluto da partitura.

³⁷ Eunice tocou obras de Villa-Lobos em um recital realizado no Rio de Janeiro e em uma conferência de Vasco Mariz sobre o compositor.

³⁸ Informações acerca destas apresentações foram retiradas do *Curriculum* da compositora. Não foram localizados os programas dos recitais.

³⁹ O texto encontra-se disponível em Kater (2020, p. 147-156).

Sua viagem, inicialmente prevista para dois meses, foi prolongada por quase um ano, proporcionando-lhe, além do estudo, muitas realizações como compositora e também como instrumentista. No que se refere aos estudos e à composição, teve contato com Bruno Maderna e Luigi Nono e com eles aprofundou seus conhecimentos acerca da técnica serial. Iniciou assim a composição de *Dormono*⁴⁰ (1949), que é o primeiro movimento da peça *Três líricas gregas* (1949), composta para conjunto de câmara.

Ainda na Europa, Eunice teve sua primeira peça orquestral – *Cantos à morte* – estreada mundialmente sob a regência de Herman Scherchen na Rádio Difusão Zurique⁴¹. Uma transcrição dessa obra feita pela compositora e nomeada *Quatro epígrafes* foi estreada no *I Congresso de Música Dodecafônica*, em Lugano (Suíça)⁴².

Já em relação a performance, obteve grande destaque em apresentações na Itália e Suíça, onde interpretou diversas obras em primeira audição. As *Cirandas* de Villa-Lobos e as *Três peças para piano* de Radamés Gnattali tiveram estreia italiana durante o *Festival Brasileiro*, realizado no Piccolo Teatro de Milão. Por sua vez, a obra *Ludus tonalis* (1942) de Paul Hindemith foi estreada na Itália e também no *I Congresso Internacional de Compositores Dodecafônicos*, realizado em Lugano, e no qual Eunice atuou como intérprete oficial.

Eunice recebeu elogios nas duas apresentações realizadas na Europa. O jornal *L'Humanita* destacou que ela demonstrou ser uma pianista segura e que seu equilíbrio permitiu um desempenho verdadeiramente notável. Da mesma maneira, a crítica apontou que a pianista demonstrou uma compreensão incomum da estrutura musical ao realizar uma obra tão densa e firme como *Ludus Tonalis*⁴³ ([s.n.], 1948, *apud* KATER, c.1925-c.1970).

A partir dos relatos acerca da trajetória de Eunice como intérprete, segue (tabela 4) uma lista dos recitais e das apresentações realizadas por Eunice durante toda a fase Música Viva.

⁴⁰ No texto “A minha viagem para a Europa”, Eunice revela que ela, Nono e Maderna escreveram três líricas (cada um a sua) para conjunto coral e instrumental com dedicatória a Scherchen como forma de gratidão por todo aprendizado que tiveram com o regente e amigo. Ressalta ainda que a obra seria estreada por Scherchen no ano de 1950.

⁴¹ Eunice relata no texto *A minha viagem para a Europa*, que se hospedou na casa do professor Scherchen quando esteve na Suíça e que lá teve a oportunidade de “ouvir uma série de gravações de obras brasileiras por ele [Scherchen] apresentadas na Rádio Zurich.” Entre os compositores listados por ela encontram-se os nomes de Villa-Lobos, Guerra-Peixe e Frutuoso Viana.

⁴² Tanto o catálogo referente as suas obras como as informações contidas na própria partitura manuscrita datada de 1948 atestam que o ciclo *Quatro epígrafes* para piano solo é uma transcrição da sua obra orquestral *Cantos à morte*.

⁴³ A crítica suíça citou a peça de Hindemith como o novo “Cravo bem temperado”, de Bach (Zurich, 1948).

Tabela 4 - Lista de recitais e apresentações de Eunice realizadas na sua Fase Música Viva.

LISTA DE RECITAIS E APRESENTAÇÕES - FASE MÚSICA VIVA					
DATA	INFORMAÇÕES	COMPOSITORES E PEÇAS	Vínculo	APRESENTAÇÃO	País
1946	Centro Rio Branco - São Paulo			Concurso	Brasil
1947	Recital Autores de Vanguarda - Movimento Música Viva U.C.B.U.U.		Música Viva	Recital solo	Brasil
1947	Recital Villa-Lobos - Rio de Janeiro		Música Viva	Recital solo	Brasil
1947	Cursos de Teresópolis - Audições de música moderna		Música Viva	Concerto coletivo	Brasil
1947	Conferência de Vasco Mariz sobre Villa-Lobos. Ministério de Educação e Cultura e Movimento Música Viva	Série de Girandas para piano	Música Viva	Concerto coletivo	Brasil
1947	Concerto Comemorativos da primeira fundação da Sociedade Internacional de Música Contemporânea no Brasil. Rio de Janeiro		Música Viva	Concerto coletivo	Brasil
1948	Série de Audições de Música Contemporânea. Iniciativa do Movimento Música Viva. Conservatório Brasileiro de Música e na Rádio Ministério da Educação e Cultura - Rio de Janeiro		Música Viva	Concerto coletivo	Brasil
1948	União Cultura Brasil-Estados Unidos de São Paulo. Músicos brasileiros contemporâneos	Obras de Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Koellreutter e Eunice Katunda	Música Viva	Concerto coletivo	Brasil
1948	Teatro La Fenice - Abertura do Concerto Inaugural de primavera, sob regência de Hermann Scherchen - Veneza (Itália)	<i>Ave Maria Enigmática</i> , de Verdi. 4 vozes a capela: Eunice Katunda (contralto)	Música Viva	Concerto coletivo	Itália
1948	Audições do 1o Congresso europeu de música dodecafônica. Lugano	Obras de Liebermann, R. Malipiero Paz, Katunda, Koellreutter e Meier.	Música Viva	Concerto coletivo	Suíça
1948	Centro de Música Il Diapason. Festival brasileiro - Milão	Concerto para piano, cordas e percussão de Radamés Gnattali (regência de Koellreutter); Girandas de Villa-Lobos.	Música Viva	Concerto coletivo	Itália
1949	Recital Semana dos "Novíssimos". Instituto Arquitetos de São Paulo		Música Viva	Recital solo	Brasil
1949	Museu de Arte de São Paulo. Músicas da nova geração. Movimento Música Viva		Música Viva	Concerto coletivo	Brasil
1949	136o Concerto da Sociedade Bach de São Paulo.	Concerto em fá menor, para piano e orquestra; 5o Concerto Brandeburgues.	Música Viva	Concerto coletivo	Brasil
1950	Museu de Arte Moderna de São Paulo	<i>Ludus Tonalis</i> , de Hindemith (1a audição no Brasil)	Música Viva	Recital solo	Brasil
1950	Recital para o Ministério de Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Bicentenário de Bach		Música Viva	Recital solo	Brasil
1950	Recital Ludus Tonalis (Gravado pela Rádio MEC)	<i>Ludus Tonalis</i> , de Hindemith	Música Viva	Recital solo	Brasil
1950	Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Tendências da Música Contemporânea		Música Viva	Concerto coletivo	Brasil

d. O fim da Fase Música Viva

As atividades desenvolvidas por Eunice na Europa mantiveram-se até 1949, quando problemas de saúde motivaram sua volta ao Brasil. Apesar dos sucessos vivenciados pela compositora durante a viagem, de volta ao país e com residência em São Paulo, a musicista rompe com Koellreutter e o grupo de compositores Música Viva em 1950⁴⁴.

O rompimento de Eunice ocorre após a divulgação da *Carta Aberta aos Críticos e Músicos do Brasil* escrita por Camargo Guarnieri em 1950⁴⁵. Eunice assume posição contra o uso da técnica dodecafônica – vista pelo compositor como uma estética formalista – e a favor de Guarnieri, escrevendo, inclusive, uma carta na qual o apoia e critica a técnica estrangeira aplicada e difundida pelos compositores do grupo Música Viva.

Depois de ter passado quase esse mesmo período num isolacionismo voluntário, posso testemunhar quanto a técnica dodecafônica quanto ao formalismo (por mais disfarçado que seja) contribuem para alimentar o derrotismo, a descrença na nossa música e inclusive no nosso povo. Agora que atinjo um verdadeiro período de ressurgimento, de participação, de volta de fato a minha terra e ao meu povo, vejo tudo claro e vejo bem que cheguei ao ponto de trabalhar e escrever música com os olhos voltados para a Europa e não para a nossa pátria. (KATUNDA, 1950 *apud* KATER, 2020, p. 75)

Vale observar que, pouco tempo antes de romper com o Música Viva, Eunice se posicionava a favor do dodecafonismo no Brasil, inclusive mostrando-se contrária às ideias de Claudio Santoro em relação ao uso da técnica no país. No texto *Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga*, publicado pelo compositor na revista *Fundamentos* em 1948 e divulgado após sua participação no “II Congresso de Compositores Progressistas de Praga”, Santoro defendeu a criação de uma arte associada à realidade do povo, vinculada ao que se chamou realismo socialista⁴⁶.

Num primeiro momento, Eunice criticou a postura de Santoro em carta escrita em 03/10/1948. Nesta ela citou, entre outros pontos, que o fato da música produzida pelo grupo

⁴⁴ Maiores informações sobre a desarticulação do grupo de compositores Música Viva podem ser encontradas na dissertação de mestrado “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”, realizada pela autora da presente tese (CANDIDO, 2017).

⁴⁵ “A Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil foi publicada por Mozart Camargo Guarnieri em 17 de dezembro de 1950 no jornal O Estado de São Paulo. Seu conteúdo alertava os jovens ‘para os perigos da difusão de ideias alienantes e anti-nacionais, conclamando a todos para que valorizassem as raízes e a música popular brasileira’” (CANDIDO; ZANI NETTO; MONTEIRO DA SILVA, 2021, p. 110).

⁴⁶ “Tal estética, se pudermos chamar assim, defendia uma ‘educação musical fundamentada nas bases populares e folclóricas de cada região, e estudo destas mesmas manifestações musicais para subsidiar o material utilizado na composição’” (HARTMANN, 2010, *apud* CANDIDO; ZANI NETTO; MONTEIRO DA SILVA, 2021, p. 108).

Música Viva não ser popular não significava que os integrantes do grupo não tivessem preocupações sociais⁴⁷.

Em abril do próprio ano em que romperia com Koellreutter, 1950, Eunice publica como resposta o texto *Problemas musicais contemporâneos* no jornal Folha de São Paulo, no qual argumenta a favor da técnica dodecafônica que, segundo ela, surgira como uma “necessidade” para os compositores configurando-se como um “produto do processo dialético da evolução musical, uma emergência da arte musical” (Grifo da autora). Ainda de acordo com o texto, Eunice defende a ideia de que “o grande público não aprova nem desaprova a dodecafonía”, já que “não chega a ouvi-la” devido ao fato ser a “música, não só a clássica como a moderna e a contemporânea, divulgada de maneira unilateral e viciosa” (KATUNDA, 1950, p. 8).

Apesar da mudança de posicionamento de Eunice aparentar ser repentina pelo intervalo de cerca de sete meses (referente ao intervalo entre março e novembro de 1950), é possível encontrar indícios de seus questionamentos estético-musicais em textos escritos por ela ainda em 1949. Em *A minha viagem para a Europa*, que se refere aos anos de 1948 e início de 1949, Eunice cita que se rebelava, juntamente com Maderna “contra o academicismo do dodecafonismo alemão”⁴⁸. Declara também que viu “a tragédia dos compositores que, atingindo um nível altíssimo de conhecimento e de domínio técnico, passam a escrever obras onde a música existe em função dessa técnica [dodecafonismo]”. Além disso, Eunice relata o interesse dos italianos pelo compositor Villa-Lobos, assim como pela música e folclore brasileiro⁴⁹. Declara ainda planos de viajar pelo nordeste do Brasil, e de realizar apresentações e conferências sobre a música brasileira num possível retorno à Itália.

É importante observar que em *A minha viagem para a Europa*, Eunice se mostra favorável ao folclore musical brasileiro e até mesmo cita personalidades que o defendiam, como Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.

Contudo, verifica-se que ela também produziu e interpretou peças compostas segundo técnicas modernas e procedimentos composicionais neste período, como *Lirici greci* e *Quinteto*

⁴⁷ Muitos dos integrantes do grupo de compositores Música Viva eram filiados ao Partido Comunista (Cf.: ZANI; MONTEIRO DA SILVA; CANDIDO, 2019, p. 122).

⁴⁸ Foi encontrado no Álbum de recortes de jornais de Eunice Katunda uma matéria datada em 05/05/1949 na qual Eunice declara de maneira semelhante que ela, Bruno Maderna e Luigi Nono tiveram a “ocasião de estudar e discutir os problemas estéticos da música contemporânea” e se rebelaram “contra o academicismo do dodecafonismo alemão”. Segundo o seu texto, “a diferença entre as produções de von Webern e Dalla-Piccola é flagrante: enquanto o primeiro se entrega à ‘pesquisa estética’, o segundo revela toda a riqueza do espírito musical latino” ([s.n.], 1949, *apud* KATER, c.1925-c.1970).

⁴⁹ Um deles foi o poeta italiano Giuseppe Ungaretti (1888-1970), a quem Eunice dedicará sua *Trenodia al poeta morto* em 1972. Ungaretti traduziu poemas brasileiros, desde “indígenas (bororos, carajás, tupis) e do canto popular sertanejo” até obras de autores como Tomás Antônio Gonzaga, Antônio Gonçalves Dias, Carlos Drummond de Andrade, entre outros (Cf.: FABRIS, 1998, p. 161).

*Schoenberg*⁵⁰, de 1949, assim como a interpretação de *Ludus Tonalis*, de Paul Hindemith no Museu de Arte Moderna de São Paulo⁵¹.

Conforme apontado, os anos de 1946-1950 referem-se ao período em que os ideais e as atividades desenvolvidas por Eunice, especialmente como pianista e compositora, estiveram diretamente relacionadas com os princípios do movimento e do grupo de compositores Música Viva, seja apoiando e divulgando ativamente, até meados de 1950, seja contestando da mesma forma combativa, após a divulgação da *Carta Aberta* de Guarnieri. Sendo assim, observa-se que neste momento, denominado como fase Música Viva, quase todas as ações desenvolvidas por Eunice Katunda se focaram na produção e disseminação de obras compostas a partir de modernas técnicas de composição, como o dodecafonismo. Verifica-se também o reconhecimento alcançado por ela nas principais áreas de sua atuação como a composição e a interpretação.

Por fim, o vínculo de Eunice com o Música Viva, assim como a composição de peças a partir de modernas técnicas de composição se encerraram entre os anos de 1949 e 1950⁵², datas que têm como marco o seu retorno ao Brasil após uma temporada de estudos na Europa e a carta de Eunice à Guarnieri, com posicionamento a favor do compositor e da publicação da *Carta Aberta aos Críticos e Músicos do Brasil*.

2.3. Após o rompimento com o grupo Música Viva (entre 1951-1968)

O período após o rompimento com o Música Viva é nomeado e apresentado neste trabalho como sua Fase Nacionalista, já que coincide com o seu posicionamento contrário ao dodecafonismo. Seu realinhamento estético musical a favor do nacionalismo de Camargo Guarnieri pode ser observado em textos de sua autoria, assim como nos procedimentos e técnicas composicionais aplicados por Eunice em sua produção musical a partir da década de 1950. Além de sua atuação enquanto autora e compositora, Eunice também deu continuidade à sua atividade enquanto pianista, além de atuar mais efetivamente como professora, regente e pesquisadora.

⁵⁰ Eunice insere temas de inspiração nacionalista (nordestina) no *Quinteto Schoenberg*, composto com a técnica dodecafônica. Para mais detalhes vide CANDIDO; MONTEIRO DA SILVA, 2021, p. 294).

⁵¹ A respeito deste último evento, tem-se inclusive o recorte de uma crítica de jornal de 1949 com elogios a respeito da interpretação da pianista, que conforme descrito demonstrou excelente personalidade e familiaridade com os intrincados problemas técnicos da peça de Hindemith. O jornal relata que Eunice também interpretou *Quatro cantos à morte*, de sua autoria, embora tudo indique que ela tenha interpretado a peça *Quatro epígrafes*, que é uma transcrição da peça orquestral nomeada *Quatro cantos à morte*.

⁵² De fato, de acordo com o catálogo de obras de Eunice Katunda, a compositora não produziu nenhuma obra no ano de 1950.

a. Realinhamento estético musical

Eunice teve vários textos publicados ao longo de sua carreira, entre os quais destacam-se *Atonalismo, dodecafonía e música nacional* (1952) e *A Bahia e os brasileiros* (1954?-58) por revelarem seus posicionamentos a partir da década de 1950⁵³. Em ambos os documentos Eunice contesta afirmações anteriores favoráveis ao dodecafonismo e a seu criador Arnold Schoenberg, homenageado por ela em obra da Fase Música Viva – *Quinteto Schoenberg*.

Em *Atonalismo, dodecafonía e música nacional* (1952), publicado pela revista *Fundamentos*, Eunice responde “NÃO” à pergunta “É possível fazer música atonal, ou dodecafônica, de caráter nacional?” – segundo ela muito formulada por jovens estudantes músicos da época. Dessa maneira, Eunice nega o uso da técnica dodecafônica que, de acordo com suas palavras, não permite ao compositor imprimir elementos característicos da música brasileira como o idioma tonal/modal, temas e melodias recorrentes na peça, ritmo, entre outros (KATUNDA *apud* KATER, p. 168).

Já em *A Bahia e os brasileiros*, de 1958, a compositora retrata seu contato com as raízes e com o folclore do Brasil, em especial da Bahia. Eunice deixa transparecer ao longo do texto o seu encantamento pelas tradições do estado baiano que, de acordo com ela, encontravam-se preservadas naquele momento, porém com ameaças cosmopolitas e ideais norte-americanos.

É interessante observar que no texto de 1952 Eunice contradiz muitos pontos defendidos por ela dois anos antes, em *Problemas musicais contemporâneos*. No texto de 1950 Eunice demonstra sua admiração por determinadas obras do compositor Arnold Schoenberg, tais como a obra dodecafônica *O fugitivo de Varsóvia*⁵⁴ que, segundo suas impressões, “está longe de ser uma música sem conteúdo”.

Voltemos ainda as obras dodecafônicas. Ouvi, na Europa, a irradiação da primeira audição mundial de “O Fugitivo de Varsóvia” (realizado em 1948). Obteve estrondoso sucesso de público. Foi bisada. Creia-me Santoro: está longe de ser uma música sem conteúdo. Ali você vê que Schoenberg reflete toda a sua solidariedade humana. Sente-se ali e muito intensamente, toda a tragédia da Polônia atormentada pela guerra. Não é música de ambientes rarefeitos, música de elocubrações estéticas. É música emocionante, profundamente viva! (KATUNDA, 1950, p. 7).

Eunice também relata no texto de 1950 sobre o seu entendimento acerca do expressionismo de Schoenberg na obra *Pierrot Lunaire*. Ela compara *Pierrot Lunaire*, em especial a parte do seu canto falado – *Sprechgesang* –, com a música tradicional judaica que, de acordo com ela, ocorre por uma necessidade e não apenas por um interesse estético.

⁵³ Para maiores informações, consultar *Resenha da 2ª edição ampliada e bilingue de Eunice Katunda: musicista brasileira, de Carlos Kater* (MONTEIRO DA SILVA; CANDIDO, 2021a).

⁵⁴ A peça *Um Sobrevivente de Varsóvia, Op. 46* (1947), com duração de aproximadamente 6 e 7 minutos, consiste em um oratório para voz recitante, coro masculino e orquestra.

Queria lhe perguntar o seguinte, Santoro: Você acha que os compositores dodecafônicos estão afastados de toda tradição? Confesso-lhe que nunca me lembrei que Schoenberg era judeu. Até o dia em que ouvi um lamento judaico, um canto declamação interpretado por um artista da trupe famosa, *Habima*. Nesse dia, ouvindo isso, entendi *Pierrot-Lunaire*, obra de transição, de experiência por assim dizer, mas ainda tão profundamente discutida. Ali se observa a mesma intensidade da expressão vocal do som indefinido, onde a voz humana se torna instrumento musical e vice-versa. Ali encontrei o sentido profundo do expressionismo de Schoenberg, existente na música judaica, na música de sinagoga; o expressionismo funcional como o é aquele da música tradicional judaica: não um gozo estético mas uma necessidade (KATUNDA, 1950, p. 5. Grifo da autora).

Além destas afirmações, Eunice também homenageia o criador do dodecafonismo em seu já citado *Quinteto Schoenberg* (1950), no qual, além do nome dedicado ao compositor, ela aplica a técnica dodecafônica e insere hexacordes e texturas semelhantes à *Ode to Napoleon Buonaparte Op. 41* – peça de 1942 do compositor⁵⁵.

Por sua vez, no texto de 1952 (*Atonalismo, dodecafonia e música nacional*), Eunice revela-se totalmente contrária à música de Schoenberg. Critica as formas abstratas, os efeitos timbrísticos instrumentais e vocais empregadas pelo compositor, entre outros elementos presentes nas obras dodecafônicas e até mesmo em peças produzidas anteriormente à aplicação da técnica (dodecafônica), como em *Pierrot Lunaire* (já citado sob outra visão de Eunice) e *Gurrelieder*.

Além disso, é importante destacar que em 1952 Eunice apresenta um discurso aliado a questões ideológicas e políticas no texto, já que discorre a respeito de uma “elite que já perdera a consciência da própria dignidade e de quais as verdadeiras funções do artista na coletividade humana” (KATUNDA, 1952 *apud* KATER, 2020, p. 159). Há também um trecho do texto de 1952 no qual Eunice deixa claro sua posição contra compositores dodecafonistas que, de acordo com ela, não correspondiam à realidade do momento.

Como vanguarda da decadência, estão os dodecafonistas tão penetrados dela que nem mesmo podem conceber que exista uma diferença entre esses *neo* todos e o Realismo-Socialista. Por isso mesmo, procuram enquadrar o realismo socialista numa dessas várias tendências, denominando-o de *neo-realismo*, título que não corresponde à realidade e que despersonaliza o realismo-socialista, limitando-o por meio de uma terminologia inadequada, e atribuindo-lhe justamente aquelas características da decadência que o Realismo-Socialista se propõe destruir e que, por uma verdadeira fatalidade histórica, haverá de eliminar da face da terra⁵⁶ (KATER, 2020, p. 166).

⁵⁵ Cf.: Eunice Katunda e seu *Quinteto Schoenberg: uma homenagem ao criador do dodecafonismo* (CANDIDO; MONTEIRO DA SILVA, 2021, p. 288).

⁵⁶ Kater insere uma nota de rodapé na frase acima citada no presente texto, no qual menciona que o texto original traz algumas palavras escritas de maneira diferente. Segundo ele, ao invés de Realismo Socialista encontrou-se à tinta: “esse realismo de nossos tempos” e “realismo contemporâneo”. (KATER, 2020, p. 166)

Neste sentido, *A Bahia e os brasileiros*, publicado em 1958, representa

“Um apelo para que nos unamos em santa aliança para defender nossa cultura e nossa tradição sul-americana, agora mais do que nunca ameaçada. 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 afluamos. Para que nos unamos a fim de melhor conhecer nossa pátria, percorrendo-a de norte a sul, em benefício do futuro que representamos, já que ainda somos nós, quase quarentões, a juventude do mundo (KATUNDA, 1958 *apud* KATER, 2020, p. 179).

Eunice defende também que os artistas deveriam realizar viagens de estudos e de enriquecimento artístico pelo Brasil, para se apoiarem na realidade do próprio país e não em fatores universalistas desligados da realidade brasileira.

O interesse de Eunice em prol da valorização da cultura brasileira pode ser observado em seus textos, assim como em outras atividades profissionais desenvolvidas por ela na denominada Fase Nacionalista, como a sua atuação como compositora, arranjadora, regente, pesquisadora, entre outros.

b. Atuação como compositora, arranjadora e regente

A produção composicional de Eunice Katunda aumentou significativamente a partir da década de 1950, especificamente a partir do ano de 1951. De acordo com o catálogo de obras da compositora, ela produziu 49 peças na sua Fase Nacionalista, sendo grande parte delas compostas a partir de temáticas e elementos folclóricos e/ou brasileiros. Isso se observa inclusive nos nomes das próprias peças – como *Estudos folclóricos* (1952), *Toada do amor caboclo* (1955), *A negrinha e Iemanjá* (1955), *Sonata de louvação* (1958), entre outros.

Outro ponto a se destacar é o fato de que parte de suas composições catalogadas deste período se referem a arranjos e orquestrações realizadas para apresentar junto ao Coral Piratininga e para o programa de rádio semanal *Lloyd Aéreo*, ambos dirigidos pela própria Eunice a partir de 1955. De acordo com o catálogo de obras da compositora, peças como *La Panãderita*, *Reisado*, *Aboio* e *Murucutú*, compostas entre os anos de 1955-56, se referem a arranjos realizados por Eunice para o Coral Piratininga⁵⁷.

⁵⁷ A maioria destas peças utiliza temas folclóricos originários de Alagoas, sendo uma das exceções a obra *La Panãderita*, arranjada por Eunice Katunda a partir de um tema popular da província de Léon na Espanha (KATER, 2020, p. 273).

b.1. Coral Piratininga

As peças apresentadas pelo Coral Piratininga tinham como características principais temas coletados pelo Brasil, peças tradicionais e folclóricas. Nota-se também a atuação de Eunice enquanto arranjadora das obras apresentadas pelo Coral.

Segundo o catálogo de obras da compositora, observa-se entre os anos de 1955-56 o registro de quatro arranjos realizados por Eunice para o Coral: *Reisado*, *Aboio*, *Murucutú* e *Dois poemas baianos*. No entanto, entende-se que a compositora pode ter produzido um número maior de arranjos e que parte deste material pode ter sido extraviado e não catalogado⁵⁸.

Quanto às apresentações, verifica-se em seu *Curriculum Vitae* o registro de dois concertos do Coral no ano de 1957. O primeiro deles foi no *Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo*, no qual foram interpretados cantigas e toques do ritual Nagô, e o segundo na *Sociedade Teosófica Brasileira*⁵⁹.

Em uma das apresentações realizadas na cidade de São Paulo, foram apresentadas obras como *Quatro Cantigas Tradicionais* (a. *Rosas trazemos*; b. *Caminhos da Vida*; c. *Pela Paz*; d. *Tudo Quietos*), *Natal* (Canto tradicional inglês), *Reisado* (Canto de Natal de Alagoas) e *Nuestra America* (Canção de Edino Krieger).

Verifica-se também um programa de apresentação com 13 peças, sendo que a maioria delas está com indicação de harmonização da própria Eunice. A peça *Saúde ao dono da casa*, por exemplo, consiste em um “Reisado, canto de chegada – Tema compilado por Theo Brandão – harmonizado por Eunice Catunda”.

Da mesma maneira tem-se a indicação de *Os 12 Orixás dos Candombles Nagô*, que consiste em “textos compilados por E. Catunda nos candomblés de Salvador – Baía”. Há informação de que o coral era formado por cantores amadores, “dos quais a maioria [dos integrantes] nunca estudou música”.

⁵⁸ É interessante observar que Kater insere no catálogo de obras de Eunice Katunda não apenas peças compostas por ela, mas também peças arranjadas, adaptadas e/ou orquestradas por ela. Diferentemente, observa-se que no *Curriculum Vitae* da compositora as peças que foram arranjadas, adaptadas e/ou orquestradas por ela não estão listadas na relação de obras das p. 7-8.

⁵⁹ De acordo com Kater (2020, p. 85), Eunice teria regido o coral somente até 1956. Não foram encontrados programas destas duas apresentações, embora existam documentos no álbum de recortes de jornais de Eunice a respeito do Coral Piratininga e do repertório realizado.

b.2. Musical Lloyd Aéreo

Além do Coral Piratininga, Eunice realizou muitos arranjos para o programa semanal *Musical Lloyd Aéreo*⁶⁰ na *Rádio Nacional de São Paulo*. Realizado inicialmente com a Orquestra da Rádio sob regência da compositora, nos anos de 1955 e 1956, o programa passou a ter apenas a sua participação como solista ao piano nos anos de 1957 e 1958.

O repertório do programa dirigido por Eunice era realizado a partir de arranjos, orquestrações e adaptações de peças de compositores brasileiros. Conforme mencionou o crítico Arnaldo Câmara Leitão:

As características de “Musical Lloyd Aereo” respondem às próprias características profissionais de Eunice Catunda: apresentação de páginas de valor, folclóricas ou de inspiração folclórica ou então populares urbanas selecionadas, tratamento orquestral das peças segundo caráter nacional típico e números ao piano por uma “virtuose” dedicada aos temas brasileiros. (CÂMARA LEITÃO, 1955 *apud* KATER, c. 1925-1970)

De acordo com seu catálogo, a compositora realizou sete orquestrações para o programa semanal. São elas: *Lundú de menina*, realizado a partir de material folclórico; *Alma brasileira – Choros 5*, que se refere a uma orquestração da peça de Heitor Villa-Lobos⁶¹; *Benditos da Mariquinha*, orquestração de uma música tradicional do início do século XX recolhida pela autora na região do sul de Minas Gerais; *Lamento do cativo*, realizado a partir de material tradicional de origem africana; *Peixes de prata*, orquestrada a partir da música para canto e piano de Gilberto Mendes; *Três pontos de Santo*, que se refere a uma orquestração da peça de Jaime Ovalle; e por fim, *João Sebastião Bach vai à cidade*, que é uma orquestração da música de Alec Templeton. Além das peças orquestradas, também foram estreadas pelo Programa Musical Lloyd Aéreo a *Toada do amor caboclo*, *Moda do amor caboclo*, *Moda do corajoso*, *A negrinha e Iemanjá*, *Seresta para quatro saxofones*, *Concerto para Piano e Orquestra*, *Moçambiqueiros* e *Concerto Negro*.

Além de peças com temáticas nacionais, nota-se que Eunice também buscou difundir peças de compositores contemporâneos à época e pouco conhecidos até aquele momento. Como exemplo pode-se citar a orquestração de *Peixes de Prata*, de Gilberto Mendes, em 1955 (para voz, flauta, oboé, 5 saxofones, piano, cordas e percussão). Atitudes como esta podem indicar que, apesar do rompimento de Eunice com o grupo e o movimento Música Viva, ela continuou

⁶⁰ O programa radiofônico “Musical Lloyd Aereo” tinha o mesmo nome de seu patrocinador comercial, ou seja, a companhia de aviação *Lloyd Aéreo*.

⁶¹ Para maiores informações consultar o artigo *Pianista e arranjadora: a relação de Eunice Katunda com os Choros n. 5 (Alma brasileira) de Heitor Villa-Lobos*, publicado nos Anais do Simpósio Villa-Lobos (CANDIDO; ZANI NETTO; MONTEIRO DA SILVA, 2019).

priorizando uma das principais atividades do Música Viva, que eram as estreias e a divulgação de peças e de compositores novos e também desconhecidos do meio musical da época.

Em relação à recepção dos programas *Lloyd Aereo*, críticas de jornais da época demonstram que Eunice foi muito elogiada, destacando-se não apenas como pianista e compositora, mas também arranjadora e regente. Além disso, foi citada como uma profissional muito exigente, já que de acordo com Câmara Leitão, os próprios músicos sentiam-se “fatigados com tantos ensaios para alcançar a perfeição da execução” (CÂMARA LEITÃO, 1956, *apud* KATER, c.1925-c.1970)

No entanto, independentemente do sucesso do programa, nota-se que havia um grande preconceito naquele período pelo fato de ela ser mulher e estar à frente da organização e realização de um espaço daquela importância. Matérias de jornais como, por exemplo, o texto denominado *Eunice Catunda domina (com a batuta) 40 homens*, também de autoria de Arnaldo Câmara Leitão, fazem várias menções ao fato de Eunice ser mulher, esposa, mãe, ou seja, “uma dona de casa normal”, que inclusive “domina[va] 40 homens com uma batuta”. Além disso, Eunice também é apontada como uma jovem mulher bonita que rege uma orquestra de 40 professores (homens) em outras matérias, como citado em *Eunice Catunda pela primeira vez na rádio!*

Sua transmissão despertou imediato interesse, seja pelo valor em si como pelo fato inédito – pelo menos raro – de a frente do programa, regendo uma orquestra de 40 professores em composições e arranjos de sua autoria, estar uma mulher bonita e ainda jovem sobretudo uma musicista de valor e uma pianista de técnica avançada. A crítica e o público não regatearam aplausos ao lançamento (CÂMARA LEITÃO, 1955, *apud* KATER, c.1925-c.1970).

Ainda que Eunice tenha dito em entrevista para a matéria de Câmara Leitão que não sofreu com o fato de ser mulher – conforme matéria citada *Eunice Catunda domina (com a batuta) 40 homens* –, a realidade pode ter sido diferente. Afinal, dificilmente se encontra um texto de jornal direcionado a um compositor homem com um enfoque semelhante ao utilizado com Eunice naquele período.

Não sinto naturalmente qualquer laivo de superioridade ante os homens da orquestra pela razão simples de que eu sei que o êxito da execução do programa depende em mais de 50% deles próprios, dos meus “subordinados” momentâneos. Mas, palavra que quando eu vim para a Nacional, há alguns meses, pensava em encontrar dificuldade por causa de minha condição de mulher. Na prática, entretanto, saiu pelo melhor, tanto em relação minha com os músicos como vice-versa, sem vencidos nem vencedores, graças em particular ao espírito de companheirismo revelado pelos colegas de orquestra. (CÂMARA LEITÃO, 1955, *apud* KATER, c.1925-c.1970).

Após dois anos da realização do programa na Rádio Nacional, o *Lloyd Aéreo* passou a ser irradiado na Rádio Gazeta. A partir deste momento, Eunice passou a atuar como solista

(pianista) no programa, o que perdurou até o ano de 1958. Em virtude de sua performance diante do programa, Eunice ainda recebeu o troféu *Os melhores da Semana* da Tv-Tupi em 1958.

b.3. Composições

Além de sua atuação como regente e arranjadora a frente do Coral Piratininga e do Programa *Lloyd Aereo*, no qual também atuou como pianista, Eunice deu continuidade à sua atividade como compositora. Com exceção das peças arranjadas para o Coral Piratininga e para o *Lloyd Aereo*, compôs 14 obras na década de 50⁶²: *Pacto de paz* (1951), *Estudos folclóricos* (1952), *Dois poemas baianos* (1956), *Canções de Belisa* (1956), *Estro africano n. 1* (1957), *Estro africano n. 2* (1956-57), *Momento de Lorca* (1957), *Duas devoções nordestinas* (1957), *Trovador obstinado* (1958), *Impressões de candomblé* (1958), *Quatro momentos de Rilke* (1958) – para piano, *Quatro momentos de Rilke* (1958) – para orquestra de cordas, *Seresta do maior amor* (1958), *Sonata de louvação* (1958). Já entre 1960 e 1967 (fim da fase nacionalista), verifica-se a produção de mais 17 obras: *Brasília* (1960), *A moça fantasma* (1960), *Duas líricas gregas* (1961), *Canções à maneira de época* (1963), *Estro romântico* (1963), *Suite Nazareth* (1963), *Cantiga de cego* (1964), *Seis líricas gregas* (1964), *Duas serestas* (1965), *Seresta Piracicaba* (1965), *Cantata do soldado morto* (1949-66), *Oratório à Santa Cecilia* (1966), *A blindman's song* (1967), *Líricas brasileiras* (1955 e 1967), *Seresta em Lá* (1967), *Cinco Serestas* (1967) e *Due lirici di Ungaretti* (1967).

Das oito peças para piano produzidas por Eunice na fase nacionalista⁶³, a grande maioria tem como influência/origem as viagens de pesquisa de Eunice pelo país. Isso mostra como ela buscava realizar com profundidade todas as atividades que empreendia. Como exemplo tem-se *Estudos folclóricos*, em que o primeiro estudo é baseado em material recolhido no litoral paulista e o segundo na Folia de Reis de Ribeirão Preto. O mesmo pode ser observado em *Sonata de Louvação*, que é resultado das impressões de sua segunda viagem à Bahia em 1957 (KATER, 2020, p. 263, 290).

⁶² A relação de obras de Eunice Katunda listada no *Curriculum Vitae* da compositora encontra-se diferente em relação ao catálogo de obras elaborado por Kater. De acordo com o *Curriculum*, constam 27 peças entre os anos de 1951 e 1967, enquanto na lista de Kater constam 49 obras.

⁶³ Eunice produziu as seguintes peças para piano solo no período delimitado como Fase Nacionalista: *Estudos folclóricos*, *Momento de Lorca* (partitura extraviada), *Trovador obstinado*, *Quatro momentos Rilke*, *Sonata de Louvação*, *Seresta Piracicaba* e *Cinco Serestas* (partitura extraviada).

c. Viagens de estudo e pesquisas

Eunice Katunda realizou viagens de estudos e pesquisas em diferentes estados do Brasil – como São Paulo, Alagoas e Bahia. Uma dessas suas experiências está registrada no texto *Dança de São Gonçalo em Ubatuba*, publicado pela revista *Fundamentos* em 1951. Neste texto, descreve as características da cerimônia, da dança e da música de São Gonçalo que, de acordo com ela, “realiza-se em qualquer tempo pois se destina ao cumprimento de promessa geralmente feita pelo dono da casa”⁶⁴. Além disso, há no texto uma transcrição musical da “Dança”, assim como as indicações rítmicas do sapateado realizado.

Em Ubatuba as festas do Divino Espírito Santo e dos Santos Reis possuíam características próprias preciosíssimas porque nelas se conservavam traços muito vivos de influência espanhola, nas melodias cantadas, em certas notas agudíssimas sustentadas como um pedal por um soprano; e também na linha melódica instrumental da velha rabeca que, em preciosos desenhos absolutamente puros, tecia livres e ricos arabescos em torno da melodia cantada (KATUNDA, 1951, p. 16).

Outras cidades paulistas inspiraram a compositora, como Ribeirão Preto, Piracicaba, etc. No mesmo ciclo em que consta a peça *Canto Praiano* – primeiro de seus *Estudos Folclóricos*, inspirado e influenciado pela citada manifestação coletiva vivida por ela em Ubatuba em 1949 – está o *Canto de Reis*, realizada a partir do contato de Eunice com uma dança de Folia de Reis de Ribeirão Preto, em 1951.

De acordo com o *Curriculum* da compositora, esta viagem ao interior de São Paulo se destinou a pesquisa de “Caiapós, como remanescência de antigos autos” e “A rabeca e os ‘tiples’ nas folias do Divino”. No entanto, não foram encontrados registros e/ou textos de Eunice a respeito das características musicais destas manifestações.

Além de suas pesquisas nestas duas cidades, Eunice registrou em seu *Curriculum* viagens para Piracicaba (SP)⁶⁵, em 1946.

Já as pesquisas de campo realizadas em estados do nordeste – como Bahia e Alagoas – se dirigem especialmente à busca de elementos afro-brasileiros. Eunice viaja à Bahia nos anos de 1952, 1956, 1957, 1958 e 1962, e para Alagoas, em 1956 e 1957. A tabela a seguir dá mais detalhes:

⁶⁴ De acordo com a compositora e musicóloga brasileira Kilza Setti, São Gonçalo é considerado pela comunidade litorânea da região de Ubatuba o santo protetor das mulheres inférteis e das prostitutas. Através do ritmo e da melodia de sua dança, a alma dessas mulheres seria salva e elas teriam novas oportunidades de ter seus problemas resolvidos (MONTEIRO DA SILVA, 2016, p. 53).

⁶⁵ A compositora criaria sua *Seresta Piracicaba* anos mais tarde (1965), inserindo alguns dos ritmos e danças com os quais teve contato durante a viagem. É possível que ela tenha anotado tais materiais e que, somente na década de 1960, tenha se dedicado a desenvolvê-los em uma composição.

Tabela 5 - Viagens de estudo e pesquisa de Eunice pelo Brasil realizadas na sua Fase Nacionalista.

VIAGENS DE ESTUDO E PESQUISA DE EUNICE PELO BRASIL		
ANO	LOCAL	PESQUISAS
1946	Piracicaba (SP)	Aspectos tonais e modais das danças e músicas de viola
1949	Ubatuba (SP)	As danças, músicas e textos das festas de São Gonçalo violeiro
1951	Ribeirão Preto (SP)	Caiapós, como remanescência de antigos autos. A rabeça e os "tiples" nas folias do Divino
1952	Salvador (BA)	Primeiras pesquisas sobre ritmos e cantigas da capoeira de Angola
1956	Alagoas e Bahia	Pesquisas sobre ritmos poéticos e melodias de cantadores e violeiros
1956	Salvador (BA)	Primeiras pesquisas sobre ritmos e cantigas dos cultos adro-brasileiros
1957	Salvador (BA)	Características e particularidades dos ciclos de festas populares em Salvador. Iemanjá, Bonfim, Senhor dos Navegantes. O dois de julho e o tótem da Cabocla.
1957	Alagoas	Reisados e pastoris
1957	Salvador (BA)	Os "Carregos de laos" da Bahia e os antigos rituais de Astartéia
1958	Salvador (BA)	Pesquisa sobre lendas, estudo de hábitos e costumes matriarcais, internamento no Opô Afonjá. Desenvolvimento dos estudo sobre ritmos e cantigas
1962	Itaparica (BA)	O culto dos eguns. Compilação definitiva de melodias e ritmos

Assim como fizera em *Estudos Folclóricos* e *Serenata Piracicaba*, Eunice seguiu utilizando referências e/ou inspirações de suas viagens de estudo e pesquisa pelo Brasil em outras peças compostas por ela como, por exemplo na peça para piano solo *Sonata de Louvação* (1958). De acordo com Kater (2021, p. 230, 290), esta peça “contém materiais musicais resultantes das pesquisas feitas em sua segunda viagem à Bahia, em 1957”⁶⁶. A respeito disso, Souza (2009a, p. 490) também comenta que a obra “aproxima a compositora da música nacional, através da referência às manifestações brasileiras, embutidas no título e subtítulos”, assim como “pela remissão à rítmica afro-brasileira empregada”.

Destaca-se também no período de suas viagens à Bahia, a troca de correspondências entre ela e Pierre Verger⁶⁷, realizada entre os anos de 1956 e 1968⁶⁸. Segundo Luhning (2020, p. 3), o período exato do primeiro contato de Eunice com a Bahia e com Pierre Verger – também chamado por ela como “Fatumbi” –, coincide com a concentração de suas composições com “algum referencial afro-brasileiro na segunda metade dos anos 1950, a exemplo de *Estro africano I* [1957] e *Estro africano II* [1956-57?] (Águas de Oxala) [e] *Impressões de candomblé*

⁶⁶ Kater menciona que em 1957 Eunice realizou sua segunda viagem ao estado enquanto que o *Curriculum Vitae* da compositora traz a informação que ela viajou para a Bahia nos anos de 1952, 1956 (duas vezes) e em 1957.

⁶⁷ De acordo com a Biografia disponível na página da Fundação Pierre Verger, “Pierre Edouard Léopold Verger (1902-1996) foi um fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador francês que viveu grande parte da sua vida na cidade de Salvador”. Realizou um importante trabalho fotográfico baseado no cotidiano e nas culturas populares dos cinco continentes. Também produziu uma obra escrita de referência sobre as culturas afro-baiana e diaspóricas, com especial olhar para os aspectos religiosos do candomblé (Cf.: <<https://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/biografia/biografia.html>>. Acesso em 26/01/2022). Dados na Bibliografia.

⁶⁸ Parte das correspondências trocadas entre Eunice Katunda e Pierre Verger encontram-se em processo de digitalização na Fundação Pierre Verger, localizada em Salvador (BA), sendo possível a consulta no local. No entanto, de acordo com informações da diretoria da Fundação, não foram localizados materiais físicos que pudessem trazer maiores informações sobre o tema afro-brasileiro, assim como publicações de partituras previstas e anunciadas nas correspondências e/ou anotações musicais das músicas de candomblé.

[1958]”. A autora aponta alguns dos principais temas abordados nas correspondências de ambos:

Trata-se 1) das anotações musicais de cânticos e ritmos de candomblé feitas por Eunice, posteriormente vinculadas a um projeto de gravação realizado por Verger, a ser publicado por ambos com a participação de outras pessoas, como Martim Gonçalves, então diretor dos Seminários de Teatro; 2) das relações de Eunice com os Seminários de Dança, Música e Teatro (as posteriores Escolas de Música, Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia), em especial, o contato com a bailarina Yanka Rudzka e suas turmas de dança, e reflexões sobre os processos de criação de Eunice como mulher; e 3) de projetos de diálogo com artistas da África Ocidental, a serem convidados para participar de mostras internacionais em São Paulo, assim como o intercâmbio de pessoas, em geral, para participarem de eventos científicos, ou não, em países africanos (Luhning, 2020, p. 9).

No entanto, observa-se que as referências à Bahia, ao nordeste brasileiro e à temática afro-brasileira não continuaram após os anos de 1960. Uma das justificativas para a mudança da temática pode ser o fato de que Eunice ficou 4 anos sem ir para a Bahia. De acordo com Angela Luhning (2020, p. 15), Eunice escreve, em carta para Pierre Verger, que não voltou ao estado “devido a problemas familiares, especialmente com seu filho Igor, dedicando-se menos ao seu lado criativo e artístico que ao seu lado materno”. Luhning ainda destaca a insatisfação de Eunice “com pouca disponibilidade de tempo para a criação” já que segundo suas palavras, ela encontrava-se “mais uma vez”, “dispersa dentro da vida, numa desorientação bastante característica das mulheres, criaturas que, por sua própria condição, são mesmo sempre divididas entre as múltiplas lealdades e os múltiplos e contraditórios deveres de sua própria condição” (KATUNDA, 22 jan. 1959, *apud* LUHNING, 2020, p. 15-16). Vale apontar que a compositora se divorciou do marido e pai de seus filhos em 1964, o que sugere que os problemas familiares deviam estar latentes já há algum tempo.

Eunice escreve em carta a Pierre Verger que rejeitou um convite da reitoria da Universidade da Bahia para trabalhar com as alunas de balé de Yanka Rudzka por não se sentir com “disposição de ir à Bahia para ficar acorrentada àquele meio de ‘elite-erudita’... seria muito falso, muito penoso e difícil um trabalho desses, especialmente na Bahia” (KATUNDA, 13 set. 1957, *apud* LUHNING, 2020, p. 13). Ainda de acordo com a carta, “havia uns pedidos de compor cousas folclóricas, destinadas a uma interpretação moderna e livre”, mas ela se sentia cada vez mais “contrária à utilização e elaboração artística de cousas” que, para a sua “realidade mística”, eram mais “autênticas e mais sagradas que qualquer elaboração intelectual” (Ibidem, p. 14)⁶⁹.

⁶⁹ É importante destacar que Eunice compôs quatro obras dedicadas e/ou fazendo menções ao balé de Yanka Rudzka, a citar *Estro africano n. 2* (1956-57?), *Momento de Lorca* (1957), *Quatro momentos de Rilke* (1958) e *A moça fantasma* (1960).

O fato de Koellreutter participar da organização do que seria a Universidade Federal da Bahia, pode ter contribuído com a recusa mencionada anteriormente, uma vez que estavam afastados desde o início da década de 1950 em razão do rompimento de Eunice com o grupo Música Viva. Risério (2000, *apud* GOMES, 2002, p. 4) “traça um panorama da modernização e transformação da cidade do Salvador no período de 1950-1970”, destacando que a universidade “produziu e participou da vida cultural baiana com grande força ativa”. Segundo ele, “dentre as figuras e fatos representativos deste universo baiano, o autor inclui: o vanguardismo da música erudita com o pioneirismo de H. J. Koellreutter; as contratações de Yanka Rudzka para a Escola de Dança e Martins Gonçalves para a Escola de Teatro...” (Ibidem).

Não obstante o afastamento de Eunice à temática relacionada ao nordeste brasileiro, é possível apontar a continuação da produção de peças com temáticas nacionais por parte da autora, porém de maneira mais ampla, estendida à cultura de outras regiões do Brasil. Os nomes de peças como *Brasília* (1960)⁷⁰ e *Seresta Piracicaba* (1965)⁷¹ exemplificam este novo interesse da compositora.

Neste momento, Eunice também se aproxima de outras tendências da época, como, por exemplo, a bossa nova⁷². Empregou letras do compositor e poeta Vinícius de Moraes em suas peças, entre as quais é possível destacar a *Seresta do amor maior* (1958), *Canções à maneira de época* (1963), assim como a II e a IV peça de *Estro romântico* (1963).

Nota-se também a composição de *A moça fantasma* (1960), que emprega procedimentos composicionais e tecnologias inovadoras para a época – como, por exemplo, o uso de oscilador de frequências, cristais, cítara, violão, piano, percussão e fita magnética.

Deste modo, é possível afirmar que, na primeira metade da década de 60, Eunice inicia um caminho de retomada de seu contato com o meio cultural mais universalista. Além disso, verifica-se que neste período Eunice retomou sua ligação com Koellreutter. Como exemplo tem-se a troca de correspondências entre eles no ano de 1962, assim como a dedicatória da peça *Cinco Líricas Gregas*, realizada em 1965⁷³ no manuscrito da peça escrita para vozes a capela e

⁷⁰ “Eunice Katunda compôs uma sinfonia em homenagem a Brasília em 1960, ano da inauguração da nova e moderna capital do país” (ZANI NETTO; MONTEIRO DA SILVA; CANDIDO, 2019, p. 124).

⁷¹ Uma análise da peça *Seresta Piracicaba* encontra-se disponível no capítulo 3.3 do presente trabalho.

⁷² Eunice escreveu uma coluna no ano de 1962 na revista Cláudia denominada *Bossa Nova, suas características* (KATER, 2020, p. 99; KATUNDA, 198?). Vinícius de Moraes foi seu primeiro entrevistado, sendo a matéria publicada sob o título *Na batida de Vinícius, na batida do Trio Tamba* (KATUNDA, 1962, *apud* KATER, c.1925-c.1970). Além disso, constam improvisações de Eunice e Baden Powell realizadas no ano de 1962 no João Sebastian Bar em São Paulo.

⁷³ Diante do manuscrito da peça, entende-se que o ano 1963 se refere à composição das *Cinco líricas gregas* e que o ano 1965 se refere ao ano da dedicatória de Eunice para Koellreuter.

percussão⁷⁴ - “Para H. J. Koellreutter, com a amizade (interrompida, mas não extinta) da aluna veterana... Eunice”⁷⁵.

Já em relação à primeira carta de Koellreutter destinada a Eunice em 1962, nota-se que se trata da resposta do compositor a uma correspondência enviada por ela, ou seja, um primeiro contato redigido entre eles após anos de afastamento.

Devo-lhe confessar que o nosso reencontro, por ocasião do concerto da Orquestra de Câmara da Bahia, no Municipal de São Paulo contribuiu, para mim, um fato de alegria e contentamento. Nunca tenho esquecido o trabalho eficiente e frutífero, que juntos realizamos, você e eu, no sentido da criação de um ambiente apropriado para um autêntico desenvolvimento cultural, e musical, em particular, de nosso país. Muito devemos ter aprendido, nesses 10 anos que, desde aquela época, se passaram. E nada poderia me dar maior satisfação do que a expectativa de continuação desse trabalho, enriquecido pela experiência de ambas as partes. (...) Não existem o positivo e o negativo. O que existe, é o todo que ambos entrega: a verdade. Assim compreendo o que, entre nós, se tem passado. E nesse sentido lhe dou a mão, para o prosseguimento de um trabalho comum, que nunca sofreu interrupção e cuja fase “negativa” também reverterá em benefício do todo. (KOELLREUTTER, 05-06-1962 *apud* KATER, c. 1925-1970)

A partir disso, observa-se que, aos poucos, Eunice e Koellreutter retomaram o contato, que, conforme se nota, se deu de maneira mais notável e de forma pública a partir da participação de Eunice no 8º *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea* (conforme o capítulo 2.4.b).

d. Atuação como pianista

Ainda que Eunice tenha atuado em muitos ofícios durante a chamada Fase Nacionalista, é importante destacar que ela não só não interrompeu suas atividades como pianista, como também não restringiu seu repertório a obras vinculadas à estética proposta por Guarnieri. Conforme a lista de recitais e apresentações apresentada a seguir, observa-se que ela interpretou peças de diferentes compositores ao longo deste período como Bach, Villa-Lobos, Ravel, Santoro, Schoenberg, Hindemith, Alban Berg, entre outros⁷⁶.

Estes compositores, considerados modernos para a época, aparecem em apresentações do início da sua fase Nacionalista nos anos de 1950 e 1951. Os mesmos também seriam interpretados pela musicista a partir dos anos de 1960, como no Recital solo de Música Moderna realizado na inauguração das dependências dos Seminários Livres de Música da *Universidade*

⁷⁴ A peça *Cinco líricas gregas* não se encontra listada no catálogo elaborado por Kater. No entanto, observa-se que os movimentos dela são os mesmos das *Seis líricas gregas* (1965), exceto o movimento *Voce di Bauci (canto fúnebre)*, incorporado apenas nesta última (KATER, 2020, p. 298).

⁷⁵ Cf: <<http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/acervo/brtacervo.php?cid=1049>>.

⁷⁶ De acordo com Souza (2009a, p. 26), Eunice realizou uma viagem à Rússia no ano de 1953 a convite da *Estância de las Delegaciones de Mujeres de América Latina* para uma apresentação na Rádio de Moscou. No entanto, não foram encontradas maiores informações a respeito deste evento.

da Bahia⁷⁷, em 1962, no *Goethe Institut de São Paulo* (1965 e 1966) e na *Sociedade Cultural Artística de Piracicaba* (1966)⁷⁸. Além disso, nota-se a o contato de Eunice com a música popular brasileira no ano de 1962, com destaque para suas improvisações com Baden Powell.

Também durante a fase nacionalista, especialmente na década de 50, observa-se a interpretação de obras de Villa-Lobos em várias apresentações da pianista. Como exemplo, tem-se sua apresentação em uma conferência proferida pelo Maestro Eduardo de Guarnieri no *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, em 1951, o *Recital Villa-Lobos* em 1959, assim como a apresentação denominada *Música e Músicos do Brasil: Heitor Villa-Lobos*, realizada no mesmo ano (1959).

A partir deste relato acerca da atividade de Eunice como pianista, segue (tabela 6) uma lista dos recitais e das apresentações realizadas por Eunice durante a sua fase Nacionalista.

⁷⁷ Em 1962, Koellreutter deixa a direção dos Seminários Livres de Música, em que atuara desde 1954. Segundo Ilza Nogueira (2011, p. 357), “A fundação dos Seminários Livres de Música foi um dos principais eixos na modernização da Universidade da Bahia. No âmbito do processo de criação do ‘Setor de Música’ da Universidade, a nova ‘unidade permanente’ de ensino musical partilhava a filosofia que liderou o evento inspirador da sua origem: o ‘I Seminários Internacionais de Música’, dirigido por Hans-Joachim Koellreutter e Maria Rosita Salgado Góes”.

⁷⁸ A iminência deste recital pode ter incentivado a compositora a elaborar antigos materiais de viagens de campo na já citada *Seresta Piracicaba* (1965).

Tabela 6 - Lista de recitais e apresentações realizadas por Eunice Katunda na sua fase nacionalista (1950-1967).

LISTA DE RECITAIS E APRESENTAÇÕES - FASE NACIONALISTA				
DATA	INFORMAÇÕES	COMPOSITORES E PEÇAS	APRESENTAÇÃO	País
1950	Museu de Arte Moderna de São Paulo	Ludus Tonalis, de Paul Hindemith. Primeira audição no Brasil.	Recital solo	Brasil
1950	Bicentenário de Bach Recital para o Ministério de Educação de Cultura do Rio de Janeiro		Recital solo	Brasil
1950	Bicentenário de Bach Museu de Arte de São Paulo		Recital solo	Brasil
1950	Recital Ludus Tonalis (Gravado pela Rádio MEC no Rio de Janeiro)		Recital solo	Brasil
1950	Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo Tendências da Música Contemporânea		Recital coletivo	Brasil
1951	Recital de Primeiras Audições no Brasil. Museu de Arte de São Paulo	Stravinsky, Bela Bartok, Alban Berg e Schoenberg	Recital solo	Brasil
1951	Museu de Arte Moderna de São Paulo	Ilustração de conferência proferida pelo Maestro Eduardo de Guarnieri sobre Villa-Lobos	Conferência coletiva	Brasil
1952	Recital de inauguração da Rádio Ribeirão Preto. Auditório Carlos Gomes.		Recital solo	Brasil
1952	Teatro de Cultura Artística de São Paulo Recital de Balé de uma aluna de Yanka Rudza	Música composta para o mesmo: ao piano Eunice Katunda; barítono solista Anésio Chagas; atabaque Igor Catunda	Recital coletivo para apresentação de balé	Brasil
1952	Teatro de Cultura Artística de São Paulo	Obras de câmara de Cláudio Santoro	Recital coletivo	Brasil
1953	Recital Rameu Ravel para a CLAM (São Paulo)	Rameau e Ravel	Recital solo	Brasil
1957	Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Recital do grupo de coral experimental Piratininga	Cantigas e toques do ritual Nagô	Recital coletivo	Brasil
1957	Sociedade Teosófica Brasileira	Recital do grupo experimental Piratininga	Recital coletivo	Brasil
1958	Concerto Cláudio Santoro	Música de câmara de Cláudio Santoro	Recital coletivo	Brasil
1959	Recital Villa-Lobos Ministério de Educação e Cultura Auditório Broadcasting	Villa-Lobos	Recital solo	Brasil
1959	Música e Músicos do Brasil: Heitor Villa-Lobos. Auditório da Rádio Ministério de Educação e Cultura do Rio de Janeiro	Villa-Lobos	Recital coletivo	Brasil

1962	Recital de Música Moderna Inauguração das dependências dos Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia (Salvador)		Recital solo	Brasil
1962	Recital de Música Espanhola Centro Cultural Espanhol (São Paulo)		Recital solo	Brasil
1962	Encontro com a Bossa Nova: Improvisações com Baden Powell João Sebastian Bar (São Paulo)		Improvisações coletivas	Brasil
1964	Ilustração de Conferência de H. J. Koellreutter: o paralelismo entre música eletrônica e música romântica desde Beethoven		Conferência coletiva	Brasil
1965	Hora de Arte Esporte Clube Pinheiros (São Paulo)	Concerto em fá menor, para piano e orquestra; 5o Concerto Brandeburgues.	Recital solo	Brasil
1965	Recital "Sonatas Modernas" Goethe Institut		Recital solo	Brasil
1965	Recital Compositores Norte e Sul Americanos. Grêmio Villa-Lobos da União Cultural Brasil- Estados Unidos (São Paulo)		Recital solo	Brasil
1965	Recital para o Departamento de Cultura Teatro Municipal de São Paulo		Recital solo	Brasil
1965	Recital para convidados de Arnaldo e Edy Meirelles		Recital solo	Brasil
1966	Goethe Institut de São Paulo	Ludus Tonalis, de Paul Hindemith Invenções e Sinfonias de Bach	Recital solo	Brasil
1966	Recital de Música Brasileira para o Departamento de Cultura Teatro Municipal de São Paulo		Recital solo	Brasil
1966	Recital Música do Século XX Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba (São Paulo)		Recital solo	Brasil
1966	Recital no Clube Transatlântico de São Paulo	Beethoven e Brahms	Recital solo	Brasil

Chama atenção o fato de que entre 1954 e 1958 Eunice não realizou nenhum recital solo de piano. O mesmo pode ser verificado nos anos de 1960, 1961, 1963 e 1964. A justificativa para a pausa de suas apresentações ao piano nestes anos pode ter relação com a sua ocupação à frente do Coral Piratininga, em 1955 e 1956, e do Programa de Rádio Semanal *Lloyd Aereo*, entre 1955 e 1958. As viagens de pesquisa da compositora para os estados da Bahia e Alagoas, nos anos de 1956, 1957, 1958 e 1962, também podem ter contribuído para seu afastamento dos palcos nestes períodos.

Outros fatores, como a falta de oportunidades e incentivos para a realização de seus recitais, também podem ser levados em consideração. No ano de 1965, por exemplo, Eunice foi

proibida de entrar no *Teatro Municipal de São Paulo* às vésperas de seu concerto para o Departamento de Cultura sob a acusação de ser “comunista confessa” (KATER, 2020, p. 106-107)⁷⁹.

Vale mencionar que o evento ocorreu, apesar do referido impedimento, como conclusão do curso *Quatro séculos de música para piano* ministrado pela mesma na *Discoteca Pública Municipal*⁸⁰. No entanto, o Álbum de recortes e jornais de Eunice mostra que ela não foi poupada de críticas negativas, que inclusive colocaram em dúvida a alta qualidade de sua performance.

De acordo com o texto *Pianista Eunice faz pausa para pedir respeito*, escrito em janeiro de 1966, a solista não teria conseguido manter a plateia concentrada e interessada na apresentação. Sua interpretação teria sido ruim, com um toque “duro”, e sua “inflexão sem maleabilidade”. Além disso, o crítico da matéria reprovou o repertório da apresentação que, segundo ele, se ateuve a músicas brasileiras pouco executadas e/ou desconhecidas. Também comentou a respeito das obras de Guerra-Peixe, Krieger, Santoro e Katunda, citando o realinhamento estético musical destes compositores a favor da música nacionalista em razão de fatores políticos.

(...) As de Guerra-Peixe, Krieger, Santoro e Katunda, quatro artistas que se dedicaram à música serial e depois, por razões políticas, abandonaram em favor da música nacionalista, eram de primeira audição. De todas, a melhor elaborada é a Paulistana n. 6 de Cláudio Santoro. A Valsa n. 2 de Guerra-Peixe, e a Marcha Rancho em forma de fuga, de Krieger (tocada um pouco depressa, a nosso entender), ficam na superfície da nossa sensibilidade, enquanto as Variações Garibaldi, da pianista, nos pareceram por demais simplórias. (PACHECO, 1966, *apud* KATER, c.1925-c.1970)

e. Atuação como professora

Eunice também atuou como professora ao longo de sua fase composicional nacionalista. Conforme informações de seu *Curriculum*, foram ministrados três cursos neste período: “Instrução musical para adultos”, realizado no *Museu de Arte de São Paulo*, “Introdução musical para integrantes de corais” (Grupo Experimental de Piratininga), e um curso de história dos instrumentos de teclado, estilos pianísticos e formas musicais, denominado “Quase três séculos de música para piano”. Este último foi realizado na *Discoteca Pública Municipal* de São Paulo, em 24 aulas, no ano de 1964.

⁷⁹ Eunice Katunda foi associada ao Partido Comunista entre os anos de 1936 e 1954. Sua desfiliação coincide com o Quarto Congresso do PCB, realizado entre 7 e 11 de novembro em São Paulo (KATER, 2020, p. 226).

⁸⁰ A respeito deste acontecimento, Eunice escreve “para D.P. que nunca me foi amigo” na segunda peça de sua obra *Seis líricas gregas*, chamada *II Al amico di un tempo*. Aparentemente, estas seriam as iniciais da pessoa que impedira sua entrada no Teatro Municipal no evento citado. (KATER, *Op. Cit.*, p. 106-107).

A respeito do curso de história dos instrumentos de teclado, verifica-se a existência de um planejamento em que as aulas eram divididas em duas partes – sendo a primeira expositiva e a segunda uma ilustração ao piano do assunto abordado. Este registro corrobora a ideia de que Eunice apresentava um grande domínio de história da música e, principalmente, do piano, já que constam no programa peças de diferentes compositores e períodos, com técnicas composicionais e interpretativas distintas, conforme a tabela 7.

Já em relação a aulas particulares de piano e/ou composição, não foram encontrados registros de alunos de Eunice neste período. No entanto, Gilberto Mendes cita no ciclo de entrevistas organizado por seu filho Carlos, por ocasião de seus 90 anos, que Eunice demonstrou interesse em orientá-lo na composição após a apresentação de sua peça *Peixes de Prata* no programa radiofônico *Lloyd Aéreo*⁸¹, o que não chegou a ocorrer por ele preferir continuar como um autodidata naquele momento.

⁸¹ Cf.: *90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes*, episódio 18/90. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fniCg5pCyrk>>. Acesso em 07/02/2022.

Tabela 7 - Programação da parte ilustrativa do curso “Quase três séculos de Música para piano” realizado por Eunice Katunda em 1964⁸².

PROGRAMA PARTE 2: "QUASI TRÊS SÉCULOS DE MÚSICA PARA PIANO	
AULA	PROGRAMAÇÃO
Os instrumentos antecessores do piano	Peças características de Orlando Gibbons, Purcell, Telemann, Kinberg, Haendel, Scarlatti, Rameau e Soler
A invenção do clavicembalo col piano ed il forte	Mozart - Fantasia; K.Ph Emanuel Bach - Sonata, Clementi e a Sonata Op 2, n. 1 (1o movimento); Haydn - Sonata em Ré M
João Sebastião Bach, especho de duas faces	J. S. Bach - Concerto Italiano e Tocata em dó menor, J. Phillip Rameuau - peças características
A Revolução Francesa e o homem novo	Variações sobre um tema da Heróica - Beethoven
Romantismo a. Democracia, novos ideais, novos assuntos	Schubert - Momentos Musicais, Mendelsohn - Cantos sem palavras e Fantasia; Schumann - Trechos de Davidsbundlerltanz
Romantismo b. Virtuosismo, individualismo, música e nação	Chopin - Balada, Mazurca, Valsa, Prelúdio, Noturno, Estudo, Polonaize; Liszt Consolação, O Rouxeinol, Rapsódia e Estudo
Brahms e a escola alemã	Intermezzo, Variações e Fuga sobre tema de Haendel
Música no Brasil a. Sec. XVIII e Barroco Mineiro	Alexandre Levy - Variações sobre o Vem-cá Bitú; Alberto Nepomuceno - A Galhofeira
Música no Brasil b. Formação de escola pianística nacional	Nepomuceno - Batuque; Tupinambá - Tanguinho; Nazareth - Turbilhão de Beijos e Batuque. Sátiro Bilhar - Ao violão; Branca Bilhar - Reminiscência e Samba Sertanejo; Louis Moreau Gottschalk - Fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro
Música no Brasil c. Música brasileira post Villa-Lobos	Villa-Lobos - 4 cirandas; Frutuoso Viana - 7 miniaturas; Camargo Guarnieri - Toccata e Ponteio; Lorenzo Fernandez - Jongo
Música no Brasil d. O Grupo Música Viva e a música dodecafônica, Retorno às raízes	Guerra-Peixe - Caboclinho; Edino Krieger - Marcha Rancho em forma de fuga; Santoro - Paulistana; Eunice Katunda - Andante de Sonata e Marlos Nobre
Povos de expressão nacional forte As raízes do impressionismo	Chopin - Berceuse; Liszt - S. Francisco de Assis pegando os pássaros. Moussorgsky - Quadros de uma exposição (trechos); Borodine - Dansas polovtianas (da ópera "Príncipe Igor") e Liapunov - Lesjinka
Povos de expressão nacional marcante Impressionismo e suas origens	Granados - La Maja y el ruiseñor; Albeniz - Granada; Falla - Forruca; Manuel Infante - Gitanerías; Wagner; Liszt - Coro das Fiandeiras (do "Navio Dantasma")
Os antecedentes do impressionismo e a França musical	Fauré - Prelúdio de Le Jardin de Dolly; Saint Saens - Estudo em forma de Valsa; Eric Satir - Impressions automatiques; César Franck - Prelúdio Coral e Fuga
Impressionismo e seus principais representantes Cor tonal de Debussy e Ravel	Debussy - dois prelúdios e dois estudos; Ravel - trechos de Hommage a Haydn e Alborada del Gracioso
América e Europa após a I Guerra Mundial	Stravinsky - Sonata 1924; Dariuns Milhaud - Three Rag Caprices; Gershwin - Três Prelúdios; Copland - Blue
A dispersão da música por caminhos vários	Stravinsky - trecho de Sonata, trecho de Capricho (para piano e orquestra) e Petrushka; Bartok - Dansa Rumena e Improviso Op. 20; Schoenberg Op. 19 e Op. 32
Os grandes clássicos da música moderna, como floração de grandes tradições nacionais	Alban Berg - Sonata; Bela Bartok - Sonata
Tendências construtivas e tendências destruidoras na música moderna	Gravações de Stockhausen - O canto dos adolescentes; Badings - A morte de Abel
Música no Brasil moderno.	Programa em elaboração (Marlos Nobre), Katunda, Krieger e Gilberto Mendes

⁸² O documento a respeito do curso ministrado por Eunice Katunda em 1964 encontra-se manuscrito e em acervo particular do musicólogo Carlos Kater. A existência de rasuras neste registro pode indicar que o mesmo foi utilizado como um rascunho por Eunice, e não necessariamente na sequência de aulas apontada na tabela.

2.4 Após sua turnê como pianista nos Estados Unidos (depois de 1968)

A quarta fase composicional de Eunice Katunda é abordada neste trabalho a partir de duas turnês realizadas por ela ao piano nos Estados Unidos em 1968. Sendo assim, este momento, nomeado como Fase Final, abrange a consolidação de seu reconhecimento como pianista, pela excelente recepção em âmbito internacional, e a subsequente pausa na carreira. Já a produção composicional de Eunice referente a este período retrata tanto as memórias e os conhecimentos musicais adquiridos por ela ao longo de sua trajetória, como a sua reaproximação ao meio musical e cultural da época.

a. Carreira como pianista

No ano de 1968 Eunice Katunda realizou duas turnês como pianista nos Estados Unidos, sendo a primeira delas entre os meses de abril e maio e a segunda em setembro. A primeira apresentação ocorreu na Berkeley College na Universidade de Yale (11/04/1968), sendo seguida pela Temple University na Philadelphia (22/04/1968) e pelo Carnegie Hall em Nova Iorque (27/05/1968). Na segunda estada no país, a apresentação de piano ocorreu novamente no Carnegie Hall (30/09/1968).

De acordo com os programas das apresentações, Eunice interpretou peças brasileiras nas três audições realizadas no primeiro semestre de 1968 nos Estados Unidos. É importante destacar que o programa realizado na Berkeley College continha apenas música brasileira de diferentes períodos, como as peças de José Maurício Nunes Garcia, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Frutuoso Vianna, Lorenzo Fernandez, Sárito Bilhar, Branca Bilhar, Ernesto Nazareth, Edino Krieger, Villa-Lobos e uma obra de sua própria composição⁸³.

Na segunda apresentação do semestre, na Temple University na Philadelphia, Eunice mesclou obras de compositores consagrados da música clássica, como Bach, Haydn e Brahms, com outras de compositores brasileiros. Do repertório constaram obras de sua autoria, de Francisco Mignone, Edino Krieger⁸⁴, Villa-Lobos, além de Gottschalk – compositor norte-americano que compôs *Grande Fantasia triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro (Variations on the theme of the Brazilian National Anthem)*.

⁸³ A respeito deste programa, verifica-se que Eunice dividiu o repertório em seções intituladas por ela como *1st Brazilian Composer, early XVIII; Contemporary composer; Negro's dance-forms; Popular music at the beginning of the XIX Century; Present-day Brazilian Music*. Nesta apresentação Eunice interpretou *Sonatina 1965* de sua autoria.

⁸⁴ Eunice Katunda interpretou a mesma obra (*Marcha Rancho em Forma de Fuga*) no recital realizado na Berkeley College (11/04/1968). De acordo com *Curriculum Vitae* de Eunice, a peça foi dedicada a pianista e apresentada em primeira audição por ela nos Estados Unidos.

No primeiro recital no Carnegie Hall, Eunice interpretou a *Chaconne em Re Maior*, de Bach, peças de compositores contemporâneos para a época como Stravinsky (*Sonata 1924*), Prokofieff (*Sonata n. 8 Op. 84*), além de duas obras brasileiras, sendo uma de Villa-Lobos (*Rudepoema*) e outra de sua autoria (*Sonatina 1965*). Já na segunda apresentação no local (Carnegie Hall), realizada em setembro de 1968, Eunice optou por excluir as obras de sua autoria, assim como de compositores brasileiros e contemporâneos àquele período, interpretando a *Aria com 30 Variações “Goldberg”*, de Bach, e os *Estudos Op. 10 n. 1-12 e Op. 12 n. 1-12*, de Chopin.

Em ambas as apresentações citadas Eunice recebeu críticas locais que enalteciam seu lado como pianista e também como compositora, conforme as citações a seguir retiradas de jornais como *The Philadelphia Inquirer* e *The New York Times*.

Eunice Katunda, compositora e pianista brasileira em sua primeira turnê pelos Estados Unidos, exibiu uma técnica fabulosa em seu recital na tarde de segunda-feira no Thomas Hall da Temple University. A própria *Sonatina* da Srta. Katunda provou ser solidamente construída, com um movimento lento introspectivo ladeado por seções rápidas rítmicas e tecnicamente exigentes⁸⁵ (SINGER, 1968 *apud* KATER, c.1925-c.1970).

Se todos os artistas a estrejar esperassem até atingir o estágio de maturidade e maestria técnica mostrada por Eunice Katunda em sua primeira aparição em Nova York na noite passada no Carnegie Recital Hall, a vida de concerto local seria muito mais gratificante. Por outro lado, é duvidoso que muitos músicos possam chegar ao nível de Srta. Katunda. Srta. Katunda também é uma compositora de boa qualidade, como mostra sua *Sonatina*, uma obra lírica, bem-feita, no estilo de Hindemith, mas com muitos flashes individuais⁸⁶ (STRONGIN, 1968 *apud* KATER, c.1925-c.1970).

Srta. Katunda, compositora brasileira e artesã do teclado, enfrentou Chopin extremamente bem, pois seu equipamento técnico é de primeira linha, mas seu Bach provou ser notável principalmente por seus andamentos duros⁸⁷ (HENAHAN, 1968 *apud* KATER, c.1925-c.1970).

Jornais brasileiros também noticiaram a turnê de Eunice pelos Estados Unidos e divulgaram trechos das críticas positivas recebidas pela artista, como, por exemplo, nas matérias: *Aplaudida em Nova York Pianista Brasileira*, *Sucesso de Eunice Katunda nos EUA*,

⁸⁵ Eunice Katunda, Brazilian composer-pianist on her first United States tour, displayed a fabulous technique in her recital Monday afternoon at Temple University's Thomas Hall. Miss Katunda's own *Sonatina* proved solidly constructed, with an introspective slow movement flanked by rhythmic, technically demanding fast sections.

⁸⁶ If all debut artists waited until they reached the stage of maturity and technical mastery shown by Eunice Katunda in her first New York appearance last night at Carnegie Recital Hall, local concert life would be much more rewarding. On the other hand, it is doubtful that many musicians could ever come up to Miss Katunda's level. Miss Katunda is also a composer and a musical one, as shown by her *Sonatina*, a wry, lyrical, well-made work generally Hindemithian in style, but with plenty of individual flashes.

⁸⁷ Miss Katunda, a Brazilian composer as well a keyboard artisan, stood up to the Chopin extremely well, for her technical equipment is first-rate, but her Bach proved to be noteworthy chiefly for its hard-driven tempos

Pianista brasileira no Carnegie Hall (Tribuna de Santos), *Pianista elogiada nos EUA*, *Pianista brasileira toca no Carnegie Hall e recebe elogios do 'N. Y. Times'* (Jornal do Brasil), entre outros ([s.n.], [s.d.] *apud* KATER, c.1925-c.1970)⁸⁸.

Apesar das críticas favoráveis à pianista após as quatro apresentações, Eunice não conseguiu se estabelecer nos EUA devido a problemas causados por sua empresária local, “entre eles um importante prejuízo financeiro” (KATER, 2020, p. 103).

De volta ao Brasil, Eunice se restabelece e prossegue com as apresentações ao piano pelo país. Entre os anos de 1968 e 1972 realiza oito recitais, sendo três deles na Sala Cecília Meireles (Rio de Janeiro, um no ano de 1968 e dois em 1969), uma apresentação para a Cultura Artística (Salvador, 1969), um Recital Beethoven para a Abrarte (Petrópolis, 1970) e por fim, a performance denominada “Um Piano na Praia” no teatro da Praia (Rio de Janeiro, 1972).

Na Sala Cecília Meireles, a pianista repetiu peças tocadas durante sua turnê pelos Estados Unidos, como a *Sonata 1924* de Stravinsky, o *Rudepoema* de Villa-Lobos e os *24 Estudos Op. 10 e Op. 25* de Chopin. De acordo com os jornais da época, Eunice recebeu muitos elogios acerca da sua interpretação da peça de Villa-Lobos e Stravinsky, conforme citações a seguir.

Técnica e sonoridade, com a espécie de autoridade que se sentia dimanar de uma musicista profunda, se casaram para a reconstituição altamente expressiva da obra [*Sonata 1924*, de Stravinsky]. Por sua vez, o domínio integral do que se deve chamar de percussão pianística, na mais alta e complexa expressão do termo, se fez sentir arrebatadoramente na polirritmia do **Rudepoema** de Villa-Lobos (...) (FRANÇA, 1968 *apud* KATER, c.1925-c.1970 – grifo do autor).

Uma pianista dotada de excepcionais recursos de técnica e em cuja personalidade se reflete uma natureza essencialmente musical revelou-se em Eunice Katunda quando ela executou na Sala Cecília Meireles, em noite da semana passada, o **Rudepoema**, do nosso Villa-Lobos. Uma versão soberba realizou ela desta obra, que prima na sua concepção pianística por um amontoado de dificuldades as mais desanimadoras e que constitui um conjunto espantoso de ritmos, sonoridades e imagens musicais formando situações determinadas por um pensamento realmente criador e original. (...) Em nenhum momento Eunice Katunda deixou-se atemorizar pelas perspectivas que lhe abria aquele quadro singular e ameaçador. Muito ao contrário, nele penetrou com serena determinação, esmiuçando lhe o conteúdo e o realizando na íntegra em aspectos sonoros palpantes de uma vida e de intenções. Uma grande obra reconstituída por uma grande pianista. (ANDRADE, s.d. *apud* KATER, c.1925-c.1970 – grifo do autor).

Já em relação aos estudos de Chopin, Eunice recebeu críticas negativas pelos mesmos autores (França, Andrade e Hernandez). O fato de obter mais críticas positivas na interpretação de peças brasileiras e de sua própria autoria do que na performance de peças estrangeiras do

⁸⁸ As matérias de jornais citadas acima foram localizadas no Álbum de Recortes de Jornais e Programas de Eunice Katunda. Sendo assim, não foram encontradas informações a respeito de seus autores, datas e nomes dos jornais.

repertório tradicional foi uma constante na carreira da artista desde os recitais realizados durante a sua fase de formação.

De maneira similar, observa-se que ela ganhou evidência na interpretação de obras mais contemporâneas no período em que esteve ligada ao grupo de compositores Música Viva e, conforme já mencionado, envolvida com estreias, recitais de música moderna para a época e aos programas radiofônicos.

Outro ponto importante a se destacar é o fato de que, mesmo após o rompimento de Eunice com o Música Viva e o abandono da técnica dodecafônica, ela era sempre referenciada pela sua atuação junto ao grupo e ao uso da dodecafonía. Como exemplo, tem-se a crítica de Raymond Ericson, escrita no *New York Times* de junho de 1968, que aborda a primeira apresentação de Eunice no Carnegie Hall apontando as suas atividades relativas à fase composicional Música Viva⁸⁹. Outros jornais brasileiros também apresentavam Eunice do mesmo modo, conforme se observa na citação a seguir retirada do *Correio da Manhã*.

(...) Eunice Katunda surpreendeu-nos já que ainda não era conhecida no Rio como concertista de piano, seja embora uma personalidade da vida musical, na qualidade de compositora, que fez parte do tradicional grupo **Música Viva**, com Koellreutter, nos idos de 40, e tem composições regidas, prestimosamente, no exterior. Musicista ilustre, não lhe faltam título e justamente o de pianista ainda não havíamos apreciado, mesmo porque parece relativamente recente a sua atividade profissional neste setor. Mas eis que, há pouco, um seu recital em Nova York foi aclamado pelo **New York Times**. (FRANÇA, 1968 *apud* KATER, c.1925-c.1970 – grifo do autor).

Após 1972, de acordo com seu *Curriculum Vitae*, Eunice passou seis anos sem realizar recitais solos de piano (1973-1978), exceto por um evento realizado em 1974⁹⁰. Este afastamento dos palcos, fato declarado em entrevista a Kater (KATUNDA, c. 1980) e em carta a Neves⁹¹ (KATUNDA, 1978 *apud* KATER, 1930-c.1979) como um “ostracionismo”, coincide com o período iniciado após a morte de sua mãe – Grauben do Monte Lima⁹². Em entrevista a Kater, em meados de 1980, Eunice aponta seu sofrimento e a dificuldade em seguir sua carreira

⁸⁹ Raymond Ericson cita a aplicação da técnica dodecafônica em suas composições, o período de estudos de regência com Hermann Scherchen e a condução realizada pelo mesmo (Scherchen) na estreia da primeira peça orquestral de Eunice – *Cantos à morte* (ERICSON, 1968 *apud* KATER, c. 1925-1970).

⁹⁰ Há registros que em 1974 Eunice participou de um evento coletivo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. De acordo com informações de seu currículo, foram apresentados Orikis, ritmos e cantigas dos orixás, em sua forma original e em transcrições pianísticas na Semana inaugural da Sociedade de Estudos de Cultura Negra no Brasil.

⁹¹ A carta de Eunice Katunda para José Maria Neves data o dia 21 de dezembro de 1979.

⁹² Grauben foi uma importante pintora nativista brasileira. Prova de seu reconhecimento no meio artístico e cultural é o artigo intitulado *Uma tarde feliz como embandeirada*, em que Clarice Lispector declara “Escolhi um quadro que tem tudo da Grauben: um grande pássaro azul entre águia e pavão, uma enorme borboleta, uma flor toda aberta, plantas e todos os pontilhados que ela usa como fundo do quadro e que dão a impressão de uma moita de alegria” (LISPECTOR, 1968 *apud* KATER, 1930-c.1979).

como pianista após a perda de sua mãe. A partir disso, entende-se, inclusive, que o seu discurso sobre não gostar de piano e o mesmo ser um meio individualista, conforme citação a seguir, se remete a este momento solitário e não exclusivamente a sua relação com o instrumento.

Eu me lembro quando li a biografia de Mozart, eu vi que Mozart sobreviveu acho que três anos de morte do pai dele. E eu pensava que quando mamãe morreu eu não ia aguentar nem isso, porque eu nunca tive esse desligamento, eu fui sempre uma pessoa dependente de mamãe. E não nos dávamos bem, eu era muito rebelde e mamãe era muito possessiva. Mas o fato é que depois que mamãe morreu eu cai no ostracismo. Eu nunca mais fiz nada! Ela morreu em 72. Tive uns deslumbres de tocar, mas estava acabada minha carreira porque eu não queria ser pianista só, eu não gostava de piano. Até hoje eu não gosto de piano, eu acho piano um instrumento muito individualista, isolacionista (KATUNDA, c. 1980).

O retorno aos palcos ocorre após a sua participação do 8º *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea* (CLAMC), evento em que Eunice retoma publicamente seu contato com Koellreutter e com muitos outros artistas da época⁹³.

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 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, 1930-c.1979).

A ligação de Eunice com a pianista Beatriz Balzi no fim da década de 70 também pode ter acentuado as suas atividades como pianista, pois, de acordo com Costa (2002, p. 6), Beatriz “desempenhou papel importante na vida de Eunice Katunda na última década de sua existência terrestre”. O contato entre elas decorreu da participação da compositora no 8º CLAMC em 1979 e após referências feitas por compositores latino-americanos participantes do curso em São João Del Rei acerca da pianista Beatriz Balzi.

O encontro entre ambas decorreu maravilhosamente, eis que, dinâmicas por natureza, as musicistas já começaram a arquitetar planos, de que, entre outras coisas, resultou exibirem-se juntas, interpretando músicas de Eunice, das quais me recordo terem tocado, na década de 80, *Três Peças para Dois Pianos e Atabaque*, em sala de concerto localizado fora da Capital de São Paulo. Beatriz que tanto admirou Eunice Katunda, também fez inserir em gravação de um de seus discos obras da compositora brasileira, além de, por várias vezes, haver interpretado suas composições em recitais que realizou. (...) Devo esclarecer que, antes do encontro de Beatriz Balzi e Eunice Katunda, esta se encontrava um pouco retirada da dinâmica da vida artística, como que recolhida, sem *élan*, de, novamente, lançar-se no mundo musical (COSTA, 2002, p. 7).

⁹³ Sobre a participação de Eunice Katunda no CLAMC VIII se falará mais adiante.

A partir disso, Eunice realiza cinco recitais no ano de 1979, sendo dois deles solo e três coletivos. Destas apresentações, consideradas como as últimas apresentações públicas de sua carreira como pianista, destacam-se os concertos denominados “Música Viva”, realizados no 8º CLAMC, na Bienal de Música Contemporânea de Santos e no Rio de Janeiro. Em um deles, mais precisamente no Festival de Música Nova de Santos, Eunice realizou a estreia da peça *Expressão Anímica*, de sua autoria.

Por fim, segue na tabela 8 uma lista dos recitais e das apresentações realizadas por Eunice Katunda na sua fase Final.

Tabela 8 - Lista de recitais e apresentações realizadas por Eunice Katunda na sua fase Final (Após 1968).

LISTA DE RECITAIS E APRESENTAÇÕES - FASE FINAL				
DATA	INFORMAÇÕES	COMPOSITORES E PEÇAS	APRESENTAÇÃO	País
1968	Berkeley College and department of Romance Languages Yale University	<i>I Kiss the hads that punish me</i> , de José Maurício Nunes Garcia; <i>Landú</i> , de Francisco Mignone; <i>Black Dance</i> , de Carmago Guarneri, <i>Negro's Dance</i> , de Frutuoso Vianna; <i>Jongo</i> , de Lorenzo Fernandez; <i>Night Music for guitar</i> , de S. Bilhar; <i>Samba</i> , de B. Bilhar; <i>Batuque</i> , de E. Nazareth; <i>Ranch March in form of fugue</i> , de E. Krieger; <i>Folkloric etude for piano</i> , de E. Katunda; <i>Old children's play-songs in a new form</i> , de Villa-Lobos.	Recital solo	Estados Unidos
1968	Temple University Philadelphia, Pennsylvania	<i>Choral C Major</i> , de Bach-Busoni; <i>Sonata D Major</i> , de Haydn; <i>2 Rhapsodies Op. 79</i> , de Brahms; <i>Sonata - 1941</i> , de Francisco Mignone; <i>Rach-March in form of a fugue</i> , de E. Krieger; <i>Sonatina 1965</i> , de Eunice Katunda; <i>Minstrel's Impressions e Dance od the White Indian</i> , de Villa-Lobos; <i>Variations on the theme of the Brazilian National Anthem</i> , de Gottschalk.	Recital solo	Estados Unidos
1968	Carnegie Hall	<i>Chaconne in D major</i> , de Bach-Bussoni; <i>Rudepoema</i> , de Villa-Lobos; <i>Sonata 1924</i> , de Stravinsky. <i>Sonatina 1965</i> , de E. Katunda; <i>Sonata n. 8 Op. 84</i> , de Prokofieff.	Recital solo	Estados Unidos
1968	Carnegie Hall	<i>Arias with 30 Variations "Goldberg"</i> , de Bach; <i>Etudes Op. 10 n. 1-12 e Op. 25, n. 1-12</i> , de Chopin	Recital solo	Estados Unidos
1968	Recital Cecília Meireles	<i>Sonata (1924)</i> , de Stravinsky; <i>Rudepoema</i> , de Villa-Lobos; <i>24 Estudos (Op. 10 e Op. 25)</i> , de Chopin; Extra: <i>Um Estudo das 3 "Nouvelles"</i> , de Chopin; <i>Prelúdio</i> , de Debussy	Piano solo	Brasil (Rio de Janeiro)
1969	Recital Cecília Meireles		Piano solo	Brasil (Rio de Janeiro)
1969	Recital Abrarte Sala Cecília Merireles		Piano solo	Brasil (Rio de Janeiro)
1969	Recital para a Cultura Artística		Piano solo	Brasil (Salvador-BA)
1970	Recital Beethoven para a Abrarte		Piano solo	Brasil (Petrópolis - RJ)
1970	Série de Concertos para a Juventude da Rádio Ministério de Educação e Cultura e Refe Globo Televisão			Brasil
1972	Recital "Um piano na Praia"	Concerto n. 3 para piano e orquestra	Concerto com orquestra	Brasil (Rio de Janeiro)
1974	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Semana inaugural da Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil	Oriki, ritmos e cantigas dos orixás em sua forma original e em transcrições pianísticas	Concerto coletivo	Brasil (Rio de Janeiro)
1979	Recital MÚSICA VIVA. 8o Curso Latino-Americano de Música Contemporânea		Piano solo e concerto coletivo	Brasil (São João Del Rei - MG)
1979	Bienal de Música Contemporânea. Recital MÚSICA VIVA		Piano solo e concerto coletivo	Brasil (Santos)
1979	Recital MÚSICA VIVA		Concerto coletivo	Brasil (Rio de Janeiro)

b. 8º Curso Latinoamericano de Música Contemporânea (CLAMC)

Em 1979 realizou-se em São João Del Rei o 8º *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea* (CLAMC). Os cursos, inicialmente idealizados pelo compositor e musicólogo Coriún Aharonián, tinham como objetivo a formação de alto nível para estudantes de música dos países da América Latina, em especial aos jovens sem condições financeiras para estudar no exterior⁹⁴. A oitava edição, realizada no Brasil, contou com um painel comemorativo dos 40 anos da formação do movimento Música Viva.

Durante o curso, Eunice ministrou aulas de interpretação pianística e realizou dois recitais em comemoração aos 40 anos do Música Viva. Em meio a estas atividades desculpou-se publicamente pelo rompimento com Koellreutter e voltou a se cercar de compositores e intérpretes interessados e comprometidos com a música contemporânea da época. Em entrevista realizada ao musicólogo Carlos Kater, Eunice ainda afirma que:

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).

Embora o contato público entre Eunice e Koellreutter tenha ocorrido no final da década de 1970, verifica-se que a comunicação entre eles ocorreu ainda no início da década de 1960 por meio de cartas, conforme já mencionado. Esta ligação se manteve ao longo da década seguinte, sendo como pauta das cartas as composições e estreias de ambos os compositores, assim como o cenário musical brasileiro. Como exemplo, tem-se a correspondência datada 27/10/1971, no qual Koellreutter pede uma cópia da peça *Trenodia ao Poeta Morto*⁹⁵, de Eunice e cita a primeira audição mundial da sua peça *Tanka I* (1971), escrita originalmente para koto e voz a partir de notação gráfica. Verifica-se também a existência de outras cartas no qual ele se refere à estagnação por parte dos músicos brasileiros, ou seja, questões semelhantes àquelas já discutidas anos antes com o movimento Música Viva.

Estranhei a situação, relativamente estática, no campo da composição musical no Brasil. As preocupações estéticas parecem as de 10 ou 15 anos atrás... Como se, nesse interim, nada tivesse acontecido neste mundo... Encontrei pouquíssimas ideias novas

⁹⁴ Para maiores informações acerca dos CLAMCS e em especial a sua oitava edição, realizada no Brasil, consultar o artigo *A participação de Eunice Katunda no Curso Latinoamericano de Música Contemporânea n. 8: desafios e possibilidades* (MONTEIRO DA SILVA; CANDIDO, 2021b).

⁹⁵ De acordo com o catálogo de obras de Eunice, *Trenodia al poeta morto* é uma peça para sexteto vocal datada em 1972. Há também uma redução para piano da peça, com o mesmo ano de composição. Sendo assim, supõe-se que Eunice já havia iniciado a composição em 1971 (ano da carta) e que a concluiu no ano seguinte (1972).

e quase nada de pessoal. É isso, que me chamou mais atenção no Brasil (KEOLLREUTTER, 27/10/1971 *apud* KATER, c. 1925-1970).

Achei muito interessante, que resolveu estudar e tocar “A Arte da Fuga”. É, em minha opinião, uma das obras primas da cultura ocidental, que jamais serão esquecidas. (...) Interessante também seu programa de Sonatas do século XX. Receio, porém que terá pouca oportunidade de toca-lo, no Brasil. Os tempos de hoje são outros... Concordo com você, quando escreve: “A música parece não possuir um lugar suficientemente forte no contexto social”, referindo-se aos estudantes de música de hoje. Não é você, que está sendo “marginalizada”, como escreve em sua carta. É a própria música, que está sendo marginalizada pela sociedade em que vivemos. Tem que ser dada uma função social nova à música, se esta deve sobreviver. Isto é certo (KOELLREUTTER, 15/10/1974 *apud* KATER, c. 1925-1970).

É interessante notar que, além de retomar sua atividade como pianista durante o curso, Eunice compôs uma obra para piano – *Expressão Anímica* – a partir de novos recursos e de uma notação moderna para a época, nunca antes adotada por ela. O fato de tê-la dedicado “para o meu amigo e mestre da música H. J. Koellreutter” pode ter relação com o formato em módulos (ou seções) e a notação gráfica adotada por ela, similares ao ciclo de *Tankas* realizado anteriormente pelo compositor. Ao apresentar *Expressão Anímica*, estreada pela própria compositora, Eunice retoma o seu contato com o meio musical atuante naquele momento, ou seja, um meio interessado e comprometido com a música e questões contemporâneas⁹⁶.

c. Composições

Diferentemente da atividade de Eunice como pianista, sua prática composicional não cessou durante a fase denominada Final. Além disso, observa-se que a maioria das obras produzidas neste período foram compostas para conjuntos de câmara, pois das 23 obras listadas em seu catálogo após 1968, 7 foram compostas para instrumento solo, 13 para conjuntos de câmara, e 3 reduzidas para piano - *Trenodia al poeta morto* (1972), *Ma mère l’oye*⁹⁷ (1982) e *Cantos de Macunaíma* (1983).

No entanto, verifica-se que da lista de obras referente à Fase Final de Eunice Katunda, apenas 4 foram compostas para piano solo: *Três momentos em New York* (1969), *Poemas para Carla* (1977, sendo que apenas o primeiro está transcrito), *Expressão anímica* (1979) e *La*

⁹⁶ A obra *Expressão Anímica* foi escolhida para análise como representante da Fase Final da carreira de Eunice como compositora.

⁹⁷ De acordo com Kater (2020, p. 246), *Ma mère l’oye* é uma transcrição para piano solo da obra orquestral homônima de Maurice Ravel. No entanto, a peça em questão foi originalmente escrita para piano a quatro mãos em 1910 e orquestrada pelo próprio compositor no ano de 1911. Além disso, foi localizada uma versão da peça *Ma mère l’oye* para piano solo muito semelhante à transcrição realizada por Eunice em 1982. A transcrição identificada é de autoria de Jacques Charlot, com edição Durand S.A Editions Muscales realizada no ano de 1910. A partir disso, é possível concluir que Eunice Katunda reproduziu/realizou uma cópia a mão da transcrição solo de Jacques Charlot ou que ela realmente não conhecia esta edição e que realizou uma transcrição da peça a partir do original a quatro mãos realizado por Ravel. É importante destacar que a obra não é citada na relação de obras da compositora do seu *Curriculum Vitae*, embora no manuscrito esteja escrito a lápis “transcrição de EK”.

dame et la licorne (1982). É interessante notar que Eunice compôs apenas uma obra para piano no período em que passou sem realizar recitais solos (1973 e 1978). Além disso, observa-se que não há nenhuma redução para o instrumento neste mesmo período.

Também é importante observar que algumas composições de sua Fase Final apresentam dedicatórias a personalidades que fizeram parte de momentos de grande aprendizado e sucesso na sua carreira. Exemplos disso são a *Trenodia al poeta morto*, dedicada “Para Luigi Nono (I) e Para Bruno Maderna, irmão e amigo (II)”, *Três peças para 2 Pianos e Percussão*, oferecida “Para Itacolomy, n’algun ponto do universo”, assim como *Expressão anímica*, com dedicatória “Para meu amigo e mestre da música H. J. Koellreutter”.

A respeito de *Trenodia al poeta morto*, dedicada a Nono e Maderna, verifica-se que há três versões desta peça, sendo a primeira delas para sexteto vocal (1972), seguida por uma redução para piano (1972) e outra para quinteto vocal (1980). Em ambas as versões vocais foi empregado o mesmo texto de Giuseppe Ungaretti⁹⁸.

Em relação à temática e aos procedimentos composicionais empregados em suas obras, verifica-se que a partir de 1968 Eunice voltou a inserir conteúdos e procedimentos mais cosmopolitas, como ritmos e escalas derivadas do jazz em *Três momentos em New York* (1969) e modos de transposição limitada em *La dame et la licorne* (1982), ciclo inspirado na música impressionista francesa. Observa-se também que a compositora se aproximou da música popular durante o movimento Bossa Nova, empregando letras de Vinícius de Moraes em suas canções.

A compositora também aplicou elementos composicionais e tecnologias inovadoras para a época em algumas de suas peças como, por exemplo, em *A moça fantasma* (1960) que possui como formação instrumental um oscilador de frequência, cristais, cítara, violão, piano, percussão e fita magnética.

Sendo assim, entende-se que a aplicação dos novos procedimentos composicionais, conforme realizado em *A moça fantasma*, somado as novas técnicas e diretrizes apresentadas e discutidas durante o 8º CLAMC, culminaram na tentativa de escrita contemporânea por parte de Eunice Katunda com a peça *Expressão anímica* (1979). No entanto, tal técnica parece não

⁹⁸ Eunice Katunda conheceu Giuseppe Ungaretti antes de viajar para a Europa, em 1948. Sua composição *Lamento arabo*, para contralto e cordas, já apresentava um texto de Giuseppe Ungaretti no ano de 1944, ou seja, no período composicional denominado como Fase de Formação e no qual Eunice era orientada por Camargo Guarnieri. De acordo com suas palavras no texto *A minha viagem para a Europa*, ela encontrou “na Itália tão grandes amizades, tão grande afinidade com aquele maravilhoso espírito latino que eu [Eunice Katunda] já conhecia no meu grande amigo Giuseppe Ungaretti a quem revi em Veneza” (KATUNDA, 1949? in KATER, 2021, p. 154). Além disso, observa-se que a peça *Due lirici di Ungaretti* (1967), para canto e piano, foi realizada a partir do mesmo texto da obra *Trenodia al poeta morto*.

ter sido aderida por Eunice nas composições seguintes, conforme se verifica na versão para quinteto vocal de *Trenodia al poeta morto* (1980), na composição de *La dame et la licorne* (1982) e na redução para piano de *Cantos de Macunaíma* (1983). Da mesma maneira, os recursos empregados na peça de Eunice em 1979, como a indeterminação, a ampliação da notação tradicional, assim como a exploração de ressonâncias e as diferentes sonoridades do piano não a impulsionaram a continuar sua produção composicional na década de 1980.

3. Análise musical segundo as Fases composicionais de Eunice Katunda

Como foi dito anteriormente, a produção composicional de Eunice Katunda foi dividida pela autora deste trabalho em quatro fases, a fim de facilitar a compreensão sobre a sua trajetória musical e, principalmente, para auxiliar na identificação de técnicas, procedimentos composicionais e tendências estéticas presentes em suas obras. São elas: Fase de Formação (até 1945), Fase Música Viva (1946-1950), Fase Nacionalista (1951-1968) e Fase Final (Após 1968).

É importante observar que a delimitação destas fases foi proposta baseada em atividades desenvolvidas por Eunice durante sua carreira musical, assim como associada aos fatos marcantes de sua vida pessoal⁹⁹ e à produção composicional voltada ao piano – instrumento em que atuava prioritariamente e sobre o qual tinha total domínio interpretativo.

As análises foram realizadas de acordo com os procedimentos composicionais identificados em cada obra escolhida. Por esta razão, usou-se tanto nomenclaturas da harmonia tradicional como da harmonia funcional, além da teoria dos conjuntos e outras práticas. As referências pontuais constam da bibliografia.

3.1 Fase de Formação

A Fase de Formação de Eunice Katunda é pautada pelo seu contato com professores e professoras de piano, assim como por meio de aulas teórico-musicais e de composição. Conforme apresentado no item 2.1. deste trabalho, observa-se que personalidades como Branca Bilhar, Oscar Guanabara, Furio Franceschini, Marietta Lion e Mozart Camargo Guarnieri influenciaram a trajetória musical de Eunice e, principalmente, as atividades desenvolvidas por ela como aluna, intérprete e por fim, como compositora.

⁹⁹ Vide capítulo 2 da presente pesquisa - “Breve relato da vida musical de Eunice Katunda”.

Eunice compôs nesta fase apenas duas peças: *Variações sobre um tema popular* (piano solo) e *Lamento arabo* (contralto e cordas). No entanto, apenas a primeira obra encontra-se acessível, pois *Lamento arabo* foi extraviada.

Variações sobre um tema popular é apresentada no catálogo de obras elaborado por Kater (2020, p. 253) como o primeiro trabalho composicional de Eunice Katunda realizado sob a direção de Camargo Guarnieri. Foi estreada na *Casa del Teatro em Buenos Aires* em setembro de 1944, durante sua turnê como pianista pela Argentina¹⁰⁰.

a. *Variações sobre um tema popular* (1943)

Como o próprio título indica, *Variações sobre um tema popular*, com duração de cerca de 10 minutos, é apresentada sob a forma de tema e variação. Consiste em 13 variações do tema folclórico “Garibaldi” (figura 1).

Figura 1 - Tema “Garibaldi” empregado em *Variações sobre um tema popular*.



Eunice buscou mesclar materiais de origem popular a elementos da chamada música de concerto tradicional – baseada, por um lado, no contraponto dos séculos XVI e XVII, e, por outro, em técnicas de variação e desenvolvimento motivico característicos da música germânica dos séculos XVIII e XIX.

Para tal fusão, a compositora também se utilizou de procedimentos de colagem e justaposição de materiais antagônicos derivados da música franco-russa da virada do século XIX para o XX. Segundo Coelho de Souza (2009, p. 139), a escola franco-russa buscou empregar “materiais modais inspirados em fontes populares ou exóticas” em reação à corrente germânica e a sua subjetividade expressionista¹⁰¹.

Ainda de acordo com o raciocínio de Coelho de Souza, tanto o *Tema* como seis das variações do ciclo de Eunice Katunda podem ser caracterizadas como atonais-modais, já que além de não soarem e não se configurarem estruturalmente como tonais, combinam a escrita modal com texturas contrapontísticas, melodia acompanhada e/ou colagem e justaposição de

¹⁰⁰ No Brasil a estreia se deu no polêmico recital realizado no *Teatro Municipal de São Paulo*, em 1965, em que a compositora quase foi impedida de se apresentar (vide item 2.3.d).

¹⁰¹ “Esta corrente do atonalismo tem enorme importância para a música brasileira. Compositores modernistas brasileiros, como Villa-Lobos, não apenas foram influenciados, mas participaram diretamente do desenvolvimento dessa linguagem” (COELHO DE SOUZA, 2009, p. 141).

materiais ao longo do ciclo¹⁰². Além disso, o autor também cita que a sistematização de estruturas modais, tanto superpostas como justapostas,

(...) acabou por conduzir a resultados despojados do sentido da tonalidade, não só quanto aos encadeamentos – o que seria previsível em se tratando de música modal – mas também na complexidade dissonante dos conglomerados, uma vez que a independência contrapontística das linhas modais sobrepostas produziu sucessões de dissonâncias tão formidáveis quanto as da música serial. (COELHO DE SOUZA, 2009, pp. 139-140).

Tema

O Tema de *Variações sobre um tema popular* apresenta um idioma atonal-modal. Com textura de melodia acompanhada, verifica-se a sobreposição do modo/coleção¹⁰³ diatônica de Do Jônio à coleção cromática usada no acompanhamento, feito por acordes com aberturas intervalares crescentes e decrescentes conforme mostra a figura 2¹⁰⁴. Nota-se a presença do acorde de 5A¹⁰⁵ no primeiro tempo do c. 2, baseado na coleção de tons inteiros.

Figura 2 - Tema de *Variações sobre um tema popular*: melodia em Do Jônio sobre acompanhamento em acordes com aberturas intervalares cromáticas crescentes (c.1-4).



Por sua vez, o uso do contraponto pode ser observado no tratamento do ritmo, em que um motivo¹⁰⁶ de 2 compassos (anacrústico) se alterna entre os 2 planos (melodia e acompanhamento) à distância de 1 compasso. A este motivo chamamos motivo rítmico 1 (**m r 1**).

¹⁰² As demais foram caracterizadas como tonais cromáticas. Sobre isso se falará mais adiante.

¹⁰³ O termo modo/coleção foi aqui utilizado pela caracterização do Tema como atonal-modal. Não obstante, optou-se por manter a palavra coleção daqui em diante para afirmar o caráter das variações atonais-modais em relação às que são tonais cromáticas. Vasconcelos parte do conceito de Straus (2005) para explicar que coleções são conjuntos de classes de alturas que atuam como elementos unificadores por suas propriedades específicas (VASCONCELOS, 2014, p. 13).

¹⁰⁴ De acordo com Ernesto Hartmann (2017, p. 9), o uso de coleções escalares modais ou pentatônicas, bem como de agregações que combinam notas ornamentais com intervalos que provocam dissonâncias, pode ser caracterizado como um tipo de tópica (figura de retórica do vocabulário musical) referente ao nacionalismo.

¹⁰⁵ As nomenclaturas dos intervalos e acordes deste trabalho foram baseadas em PASCOAL; PASCOAL NETO (2000, p. 6). De acordo com esta referência, uma 5A seria equivalente ao intervalo de quinta aumentada.

¹⁰⁶ Arnold Schoenberg (1991) considera “motivo” o germe da ideia musical, um tipo de mínimo múltiplo comum e, ao mesmo tempo, máximo divisor comum entre os diversos elementos apresentados. Ele também formula o termo “forma-motivo” para designar um material criado através da variação do primeiro, produzindo algo novo.

Figura 3 – motivo rítmico 1 (m r 1)



Figura 4 - Tema de *Variações sobre um tema popular*: motivo rítmico 1 (m r 1) aparece em planos alternados (c.1-8).



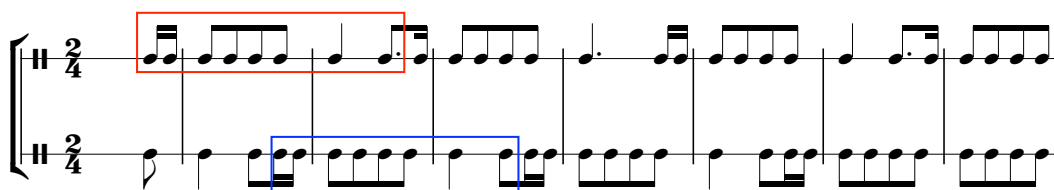
O uso simultâneo da textura de melodia acompanhada e contraponto, um no aspecto melódico e outro no rítmico, demonstra já no início da obra a intenção da compositora de romper com qualquer amarra do tonalismo tradicional. Outro elemento utilizado para este fim é a escolha dos intervalos de 3M e 3m (e suas inversões), caracterizados como consonantes, concomitantemente aos intervalos de 2M e 2m, tidos como dissonantes. Estes intervalos serão ressaltados em todo o ciclo.

O uso de baixo ostinato se soma a estes elementos, acentuando o caráter nacionalista da composição. Na América Latina este tipo de nacionalismo com influência da escola franco-russa foi chamado de Nacionalismo Subjetivo, uma vez que o material derivado do folclore popular é apresentado de maneira estilizada, adaptado às aspirações dos(das) artistas¹⁰⁷.

Enquanto na melodia o motivo rítmico varia de acordo com o tema original da canção popular “Garibaldi”, no acompanhamento o **m r 1** segue formando um baixo ostinato por toda a variação, exceto no início e nos dois últimos compassos (c. 7-8).

¹⁰⁷ O outro tipo de nacionalismo seria o Objetivo, onde haveria pouca abstração em relação ao tema popular utilizado (Cf.: MONTEIRO DA SILVA, 2014, p. 316).

Figura 5 - Tema de *Variações sobre um tema popular*. Ostinato rítmico (c.1-7).



Em termos de fraseologia, o Tema de *Variasões sobre um tema popular* apresenta sentença de 8 compassos. O início da sentença vai do c. 1 ao 4, enquanto a continuação vai do c. 5 ao 8, ambos precedidos por anacruse¹⁰⁸.

Variação 1

A Primeira Variação, também atonal-modal, é apresentada a partir de uma textura contrapontística em 3 vozes, sendo as 2 superiores em Do Jônio e a terceira em Do# Jônio. O contraponto é apresentado nos âmbitos rítmico e melódico, por meio do emprego de um cânone do Tema entre as vozes extremas (figura 11). A distância de semitom entre elas demonstra preocupação da compositora em manter coerência em relação ao Tema, enfatizando os intervallos de 3M/3m e 2M/2m¹⁰⁹.

Figura 6 - Primeira Variação de *Variasões sobre um tema popular*: emprego de cânone do tema principal no pentagrama inferior (c. 1-4).



¹⁰⁸ “Segundo Schoenberg (1991, pp. 48-51), uma frase musical geralmente se estrutura em duas partes, com números pares e equivalentes (4+4, por exemplo). O segundo segmento da parte inicial define sua nomenclatura, sendo sentença a frase cujo início é formado por duas semi-frases iguais, seguida de elemento novo na continuação, e período a frase cujo antecedente apresenta um elemento novo na segunda semi-frase, repetindo a primeira semi-frase no início do consequente” (MONTEIRO DA SILVA, 2014, p. 110).

¹⁰⁹ É importante destacar que no manuscrito desta partitura, a nota *mi* da voz mais grave do c. 4 aparece como *mi natural*, ou seja, sem nenhuma indicação de acidente ocorrente. No entanto, diante do restante da peça, acredita-se que este *mi* seja suspenso e que a compositora pode ter esquecido de colocar o acidente ocorrente neste compasso. É importante destacar que foi mantida a nota *mi natural* neste trabalho, de maneira idêntica ao manuscrito.

No plano vertical, é interessante notar a formação de alguns acordes conhecidos do sistema tonal provocando tensão em direção a acordes descaracterizados pelo uso de enarmonia. Exemplo desse procedimento é o acorde de quinta diminuta *do# - mi - sol* (vii) no compasso 1 antecedendo o acorde de *fa m* do c. 2, que apresenta *sol#* em lugar de *lab*. Já no c. 3, o acorde de quinta diminuta citado antecede outro do mesmo tipo, *sol# - si - re* (c.4), em que o *si* é alcançado por apojatura (*do*).

Figura 7 - Acordes conhecidos do sistema tonal (c. 1-5).



Varição 2

A Segunda Variação é tonal cromática, centrada em *Do M*¹¹⁰. Observa-se o uso, pela compositora, de uma espécie de sobreposição de camadas texturais. O tema principal é apresentado em diádes na voz mais aguda, em sobreposição a duas vozes mais graves. Eunice segue preservando os intervalos principais do Tema, já que a melodia se estrutura, principalmente, em intervalos de 3M e 3m, as linhas inferiores utilizam intervalos de 2M/2m e suas inversões.

¹¹⁰ “Stefan Kostka (1999, p. 3) divide as relações tonais entre diatônicas e cromáticas, sendo que as diatônicas baseiam-se em acordes do campo harmônico da tonalidade adotada (sujeitos a alterações, desde que estas não coloquem em risco a sensação de tonalidade), e as cromáticas são saturadas de cromatismos, podendo ofuscar a percepção imediata da escala diatônica adotada pelo compositor como base” (MONTEIRO DA SILVA, 2014, p. 299).

Figura 8 - Segunda Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-8).

The musical score for Figure 8 consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The music is written in 2/4 time. The treble clef part consists of semicolcheias (beamed eighth notes). The bass clef part features a combination of textures: measures 1-4 show a triplet of eighth notes followed by a minim, while measures 5-8 show a triplet of eighth notes followed by a minim, with some variations in the bass line.

Observa-se também o emprego da polirritmia nesta variação por meio da sobreposição das três texturas, sendo a primeira voz realizada por semicolcheias, a segunda por tercinas de semínimas e a terceira voz em mínimas.

Figura 9 - Polirritmia presente na Segunda Variação de *Variações sobre um tema popular*.

The musical notation in Figure 9 illustrates polirhythm in 2/4 time. It consists of three staves, each with a 2/4 time signature. The top staff shows a sequence of semicolcheias (beamed eighth notes). The middle staff shows a triplet of eighth notes followed by a minim. The bottom staff shows a single minim.

A primeira voz, realizada em semicolcheias, também apresenta deslocamentos rítmicos, realizados na maioria das vezes na primeira e última semicolcheia do tempo 1 e na terceira semicolcheia do tempo 2¹¹¹.

Figura 10 - Deslocamentos rítmicos presentes na *Variação 2* de *Variações sobre um tema popular*.

The musical notation in Figure 10 shows rhythmic displacement in 2/4 time. It consists of a single staff with a 2/4 time signature, featuring a sequence of beamed eighth notes that are displaced from the regular 2/4 beat structure.

¹¹¹ É importante destacar que os deslocamentos rítmicos da Segunda Variação não aparecem sempre da mesma maneira no manuscrito desta peça. De qualquer modo, o exemplo mostra o padrão adotado na maioria das frases.

Em relação à fraseologia, esta variação utiliza sentenças de 8 compassos (4 + 4), precedidas de anacruse, como o Tema. A sentença 1 (c. 1 a 8) se inicia e termina na T (Do M), enquanto a sentença 2 inicia na T e termina na Tr (Lá m)¹¹². Uma Codeta de 3 compassos confirma o centro em Do, utilizando este acorde com 9ª e 13ª. Segue-se um compasso de transição para a próxima variação, como uma espécie de *levare*¹¹³.

Figura 11 - Codeta da *Variação 2* (c. 17-20).

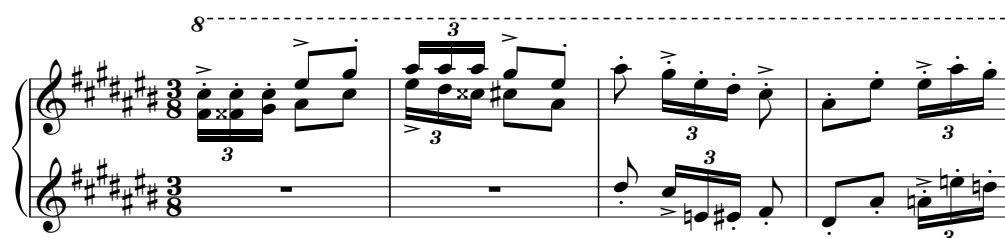


Variação 3

A Terceira Variação é atonal-modal, relacionando-se com o Tema por utilizar a coleção de Do# Jônio na voz superior e a cromática na inferior – desta vez não em acordes. Com métrica de 3/8 e textura homofônica, observa-se o predomínio de intervalos de 5J e a exploração do registro mais agudo do piano. Há uma polarização em torno da quinta *fa# - do#*, que iniciam e encerram a variação (c. 1 e 9).

Eunice varia o timbre por meio da articulação *staccato* e de acentos deslocados dos tempos fortes.

Figura 12 - Terceira Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-4). Articulação *staccato* e acentos deslocados dos tempos fortes provocam efeitos tímbricos.



¹¹² De acordo com Pascoal e Pascoal Neto (2000, p. 22), “acordes secundários são os que se relacionam por terças menores ou Maiores aos principais” (...). “Os acordes secundários à distância de 3ª menor de um principal são chamados relativos”.

¹¹³ No manuscrito da partitura encontra-se escrito “nota (1)” no último compasso da peça. Não foi encontrada explicação sobre o que seria esta nota.

Em termos de fraseologia, a compositora utiliza o modelo de período, fazendo um recorte irregular entre antecedente e consequente. O antecedente, tético, vai do c. 1 ao 5 (2º tempo). Já o consequente vai do c. 6 ao 10, com anacruse. O último acorde (Sol#⁷ M), funciona como Codeta e prepara a próxima variação em Reb M – já que alude ao que seria a D⁷ da tonalidade de Do# M, enarmônica de Reb M.

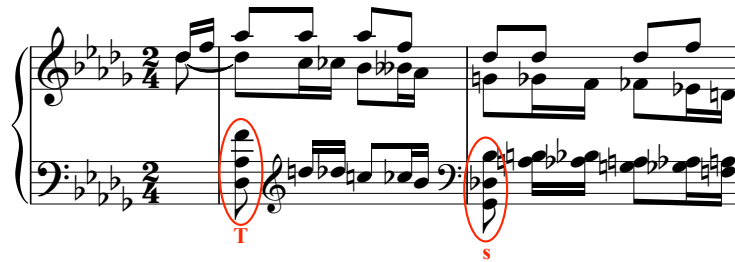
Figura 13 - Terceira Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-10). Fraseologia com recorte irregular tem antecedente tético e consequente anacrústico.

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-5) is bracketed as 'Antecedente' in red. The second system (measures 6-10) is bracketed as 'Consequente' in blue. The notation includes triplets in both hands, accents, and various chordal textures. Measure numbers 5, 8, and 8 are placed at the beginning of the first, second, and third systems respectively.

Variação 4

A Quarta Variação é contrapontística, e utiliza harmonia tonal cromática com centro em Reb M – enarmônica do Do# Jônio usado em variações anteriores. Enquanto a melodia e os acordes apresentados nos tempos fortes dos compassos (às vezes no 1º, às vezes nos 1º e no 2º) confirmam a tonalidade indicada na armadura de clave, as vozes centrais baseiam-se na coleção cromática, ou seja, uma dualidade entre o tonal e o cromatismo.

Figura 14 - Quarta Variação (c. 1-2): melodia e acordes nos tempos fortes confirmam a tonalidade de Reb M, enquanto demais vezes utilizam coleção cromática.



As aberturas intervalares crescentes e decrescentes, já empregadas no Tema, voltam a ser utilizadas nesta variação. O **m r 1** apresentado no Tema dá origem à forma-motivo (**fm r 1**) que compõe as linhas melódicas.

Figura 15 - Forma-motivo rítmica 1 (**fm r 1**) apresentada na *Variação 4* (c. 1-2).



Em termos de fraseologia, volta a ser usado o modelo de sentença de 8 compassos (4 + 4). O início (c. 1-4) apresenta a melodia de “Garibaldi” na voz superior, passando à voz inferior na continuação (c. 5 a 8).

Figura 16 - Quarta Variação de *Variações sobre um tema popular*: melodia alternada entre os planos de acordo com fraseologia (c. 1-8).

Variação 5

Na Quinta Variação, a melodia do tema é apresentada na voz mais grave (pentagrama inferior), enquanto que o registro mais agudo apresenta acompanhamento em acordes arpejados ao longo dos oito compassos. A compositora emprega a coleção referencial de tons inteiros (2M) na melodia temática e no acompanhamento, embora nesse último haja alterações em alguns acordes¹¹⁴.

Esta coleção aparece na base Do entre os c. 1 e 3, 7 e 8 (com anacruses), e na base Do# nos c. 4 a 6 (em enarmonia no 1º tempo). Nos acordes do plano superior, observa-se principalmente a presença de intervalos de 9M e 9m (2M e 2m, se desconsiderarmos a oitava) entre a nota mais grave e mais aguda do acorde como, por exemplo, *re natural – do* no c. 2, 3 e 5.

¹¹⁴ Não foi possível confirmar se as alterações se devem a rasuras na partitura original.

Pela primeira vez são introduzidos silêncios no plano superior, do acompanhamento. Em relação às frases, a variação apresenta período de 8 compassos, sendo 4 de antecedente e 4 de consequente.

Figura 17 - Quinta Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-4).



Variação 6

A Sexta Variação, tonal cromática, se apresenta por meio de polifonia a 4 vozes. Com fraseologia de sentença de 14 compassos (7 + 7), a melodia do tema principal é apresentada no início da sentença em do m, na voz superior da variação, sofrendo aumento rítmica em relação ao Tema original. Esse procedimento é abandonado pela compositora na continuação (c. 8-14).

O **m r 1** dá origem a diferentes formas-motivo que são apresentadas nas 4 linhas melódicas em contraponto, principalmente no início da sentença. Enquanto a melodia da voz superior utiliza basicamente semínimas, a voz inferior apresenta o que chamamos de **fm r 2** (2 semicolcheias de anacruse, pausa de colcheia, 6 semicolcheias e 3 colcheias) nos c. 1-2. Esta forma-motivo se repetirá na voz tenor nos c. 3-4, com anacruse.

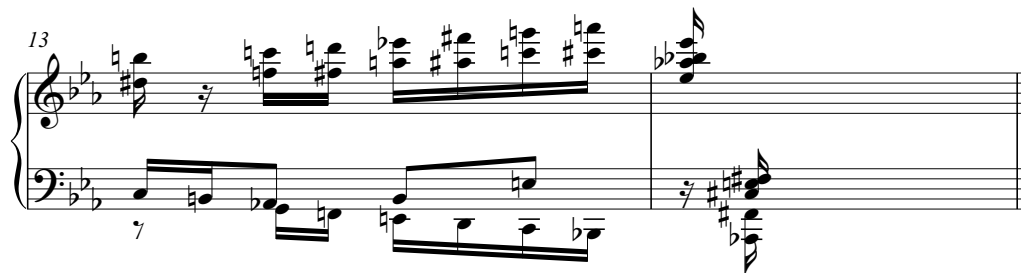
Figura 18 - Sexta Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-4) com **fm r 2** nas vozes inferiores.



Na continuação da sentença, fragmentos da **fm r 2** são usados nas 4 vozes, alternada ou simultaneamente. A complexidade do contraponto e o caráter virtuosístico aumentam, tanto pelo uso de figuras de menor valor como de cromatismos, fazendo com que o tema se torne quase irreconhecível.

Nos 2 compassos finais, a compositora adota o movimento contrário entre as 2 vozes superiores e o baixo, atingindo os registros extremos do piano.

Figura 19 - Movimento contrário na Sexta Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 13-14).



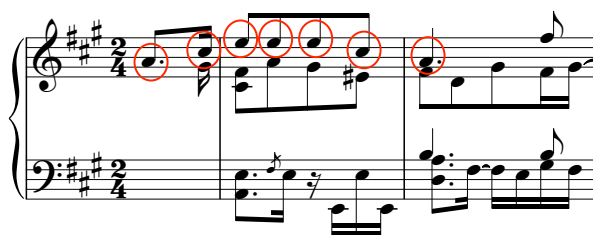
Variação 7

A Sétima Variação encontra-se na tonalidade de Lá Maior e a melodia do Tema é apresentada na voz mais aguda, exceto nos dois últimos compassos. Tem textura de melodia acompanhada, sendo o acompanhamento contrapontístico.

Assim como na *Variação 6*, nota-se uma aumentação rítmica nas 2 partes da sentença que compõem esta variação, que passam de 4 compassos (Tema original) para 8 compassos. O início vai do c. 1 ao 8 e a continuação do 9 ao 16, ambos com anacruse.

Em relação ao ritmo, varia o **m r 1** utilizando anacruse de 1 tempo no lugar das 2 semicolcheias do Tema, dando origem à **fm r 3**.

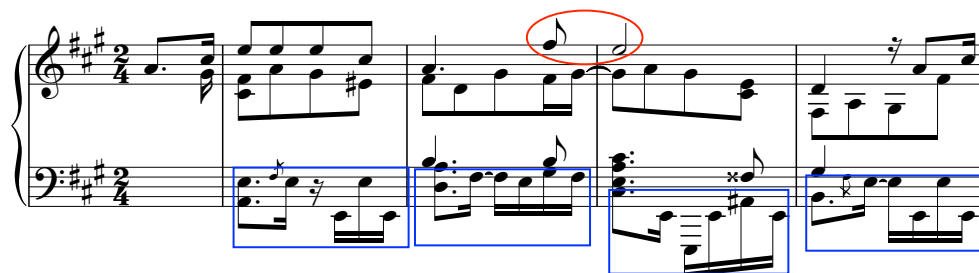
Figura 20 - **fm r 3** apresentada na Sétima Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-2 com anacruse)



É interessante observar que ao fim de cada uma das semi-frases de 4 compassos, a melodia aparece com uma terminação diferente em relação ao Tema principal. Estas terminações enfatizam os intervalos de 2m e 3M, mais uma vez estabelecendo coerência com o Tema e as variações iniciais do ciclo.

Assim, a primeira, a terceira e a quarta semi-frases são finalizadas por meio de intervalos de 2m descendente (*fa# - mi*), enquanto a segunda apresenta um intervalo de 3M ascendente (*la - do#*). Há um ostinato na linha do baixo, formado por semínima pontuada seguida de semicolcheia e 4 semicolcheias – que podem ter a 1ª omitida por pausa ou por ligadura.

Figura 21 - Início da Sétima Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-4). Frase finalizada pelo intervalo de 2m descendente e ostinato na linha do baixo.



Variação 8

A Oitava Variação inverte o procedimento utilizado na anterior: o tema aparece na voz mais grave, acompanhado por 2 vozes superiores em contraponto. Com fraseologia de sentença de 15 compassos (8 + 7), apresenta início entre c. 1 e 8 e continuação entre 9 e 15. Centrada em mi menor (embora não haja armadura de clave), tem a melodia do tema novamente ampliada por meio da técnica da aumentação. Assim como a *Variação 3*, a oitava variação é tética, sendo seguida pelas variações do ciclo de número 9, 11 e 13.

Enquanto a voz superior é apresentada por meio de intervalos de 8J na região mais aguda do piano, a voz intermediária tem ostinato em semicolcheias na região médio-grave do instrumento. É importante observar que na voz mais aguda são empregadas apojeturas ascendentes nas notas oitavadas.

Figura 22 - Oitava Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-6).

A partir do c. 11 a voz inferior passa a ocupar a região média do piano, escrita em clave de sol, somente retornando ao registro grave no c. 15 (último compasso). A métrica é variável,

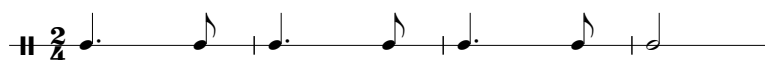
oscilando entre 2/4 e 3/8 (c. 10 -12). Apresenta polirritmia entre as vozes mais agudas e mais graves nos c. 5 e 9 pelo uso de tercinas.

Varição 9

Nesta variação, o Tema é apresentado em Mi M na voz superior e mais aguda, porém com ritmo diferente da melodia original. Observa-se basicamente ao longo de toda a variação o emprego de semínima pontuada seguida de colcheia, conforme figura 28.

Novamente é usada a técnica de aumentação, presente nos 16 compassos - o dobro verificado no Tema principal. Assim como a terceira variação, esta também é tética.

Figura 23 - Ritmo empregado na voz mais aguda da *Varição 9*.



Há uma alternância entre os modos maior e menor tanto na linha melódica como no acompanhamento. Enquanto a melodia apresenta a primeira semi-frase em Mi M (c. 1-4) e a segunda em mi m (c. 5-8), a linha do baixo apresenta acordes e arpejos de Si M e Si m (D/d), bem como de Do# M e do# m (tA/Ta). A compositora também sobrepõe acordes de Mi M e do# m, como pode ser observado nos c. 1 e 3¹¹⁵. Considerando o todo, ou seja, a linha melódica e a linha do baixo, observa-se uma superposição de centros em Mi, Si e Dó#.

Conforme se observa, a linha do baixo é entrecortada por oitavas arpejadas a cada 2 compassos, com exceção dos c. 6-9 e 15-16, em que são repetidos sem intervalos.

¹¹⁵ A justaposição e/ou sobreposição dos modos maior e menor é característica da música latino-americana.

Figura 24 - Nona Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-8). Acordes de Mi M e mi m.

A fraseologia é de sentença de 16 compassos (8 + 8), apresentando ostinato sincopado na linha do baixo.

Figura 25 - Nona Variação de *Variações sobre um tema popular*. Ostinato sincopado na linha do baixo (c. 1).

Variação 10

Nesta variação a melodia folclórica em Do M é apresentada no plano inferior, na região intermediária do pentagrama e do instrumento, entrecortada por intervalos em oitavas arpejadas no registro grave, como na anterior. Em relação ao ritmo, verifica-se a presença de figuras longas seguidas por outras curtas (colcheia pontuada e semicolcheia), também similar à Nona Variação.

Em termos de fraseologia, observa-se que a *Variação 10* apresenta uma sentença de 8 compassos (4 + 4 com anacruse). O acompanhamento no plano superior mostra um ostinato em semicolcheias que remete à Oitava Variação, variado pela presença de grupos alterados à maneira de *glissandi* em sentido ascendente e/ou descendente (c. 2, 4 e 8).

Figura 26 - Décima Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-6). Ritmo pontuado na melodia (plano inferior) e ostinato no acompanhamento (plano superior).

A compositora insere cromatismos nos 2 planos da continuação da sentença (c. 5-8), mudando o colorido harmônico até alcançar a 5J descendente *sol - do* no final, no plano grave.

Variação 11

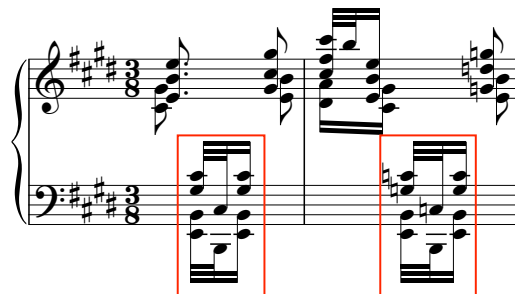
A Décima Primeira Variação retoma o atonalismo-modal, apresentando o Tema na voz mais aguda. Estruturada por meio de acordes em homofonia, a presença das coleções de Mi Jônio e Do \sharp Eólio cristalizam a prática da sobreposição de acordes maiores e menores à distância de terça menor, como pode ser conferido na figura que se segue.

Figura 27 - Décima Primeira Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-4).

Com fraseologia de período de 8 compassos (4 + 4), esta variação se distancia do Tema principal pelo ritmo tético e métrica ternária (3/8). Estes elementos, aliados à presença da coleção eólia e ao uso de tercinas de semicolcheia, dão a esta variação um caráter mais melancólico e lúgubre.

Não obstante, a mesma se caracteriza pela presença de acordes e saltos, que exploram os registros agudo, médio e grave do piano. É importante observar o uso de um novo motivo rítmico **m r 2**, empregado principalmente nas notas mais graves (fusa, fusa e semicolcheia), que entrecorta a melodia do tema como fizeram as oitavas arpejadas em variações anteriores. Este motivo permanece o mesmo até o final, como um ostinato.

Figura 28 - Décima Primeira Variação de *Variações sobre um tema popular*, m r 2 (c. 1-2).



Variação 12

Na Décima Segunda Variação, a melodia do tema aparece no plano superior, preparada por introdução escalar feita pelo acompanhamento. Em textura contrapontística, utiliza novamente as coleções de Mi Jônio e Do# Eólio, embora saturadas de cromatismos.

Figura 29 - Décima Segunda Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-2). Introdução escalar no plano inferior e melodia do tema na voz superior.

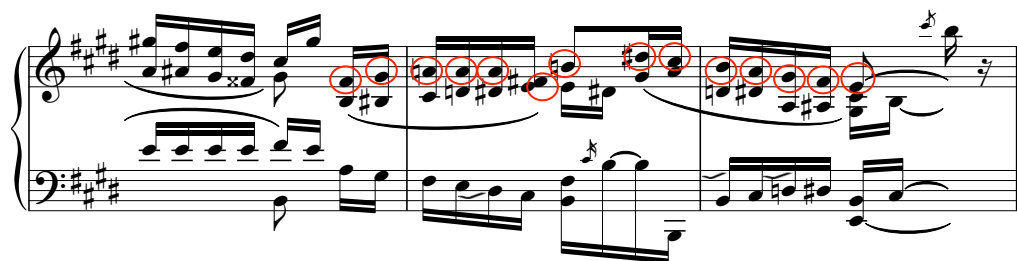


Em termos de figuração rítmica, a compositora utiliza semicolcheias ininterruptas em todas as vozes com poucas exceções. As exceções são colcheias ou pausas de semicolcheias, que ajudam a pontuar as frases do tema e/ou de alguma das linhas do acompanhamento.

Utiliza fraseologia de período de 8 compassos (4 + 4), embora a melodia seja quase irreconhecível.

O trecho final do Tema aparece mais fidedigno ao original, ou seja, apenas nos dois últimos compassos (e seu anacruse), sendo apresentado na voz mais aguda.

Figura 30 - Fim da Décima Segunda Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 6-8).



Final

A *Variação Final*, atonal-modal, é a mais extensa e virtuosística de todas as variações. Observa-se o emprego de três camadas texturais, destacadas pela inserção de mais um pentagrama na partitura escrita por Eunice, e o aumento tanto da amplitude melódica (marcadas por indicação de oitava acima e abaixo) como da densidade melódica e rítmica.

A melodia temática aparece entrecortada e passa de uma camada textural a outra no decorrer da variação. Inicialmente utilizando semicolcheias, pode ser observada na camada intermediária, em forma de “pergunta”, entre os c. 3-4 e 7-8.

Figura 31 - Melodia temática presente na *Variação Final* de *Variações sobre um tema popular* (c. 1 a 9).



Verifica-se também a presença de um ostinato rítmico (em semicolcheias) e cromático no pentagrama superior, entre os c. 1-8.

Figura 32 - Ostinato rítmico presente no plano superior da *Variação Final* de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-8).



Esse ostinato passa ao pentagrama intermediário entre os c. 9-15, quando a melodia (resposta) passa a ser apresentada na voz superior dos acordes da camada superior.

Figura 33 - *Variação Final* de *Variações sobre um tema popular* (c. 13-15), com melodia do tema na voz superior e ostinato na camada textural intermediária.

Uma nova aparição do tema, desta vez em figuras de maior duração, pode ser vista a partir do c. 16 até o final (c. 31). Com fraseologia de sentença, tem seu início nos c. 16-22 e a continuação nos c. 24-31 da camada textural intermediária.

Esse trecho marca o ponto culminante da variação e do ciclo como um todo, mostrando diversos elementos trabalhados nas variações anteriores – tais como ostinato em semicolcheias, acordes rebatidos, intervalos em oitavas entrecortando a melodia, uso da coleção cromática, entre outros. A indicação de oitava acima e abaixo nas camadas texturais externas mostra a amplitude melódica que atinge as regiões extremas do teclado.

Figura 34 - *Variação Final* de *Variações sobre um tema popular* (c. 16-23). Melodia na camada intermediária e indicações de oitava acima e abaixo das camadas externas.

The image shows a musical score for measures 16 to 23. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 16-19, and the second system covers measures 20-23. The score is written in 4/4 time. The upper staff contains dense chordal textures, while the lower staff contains more melodic and harmonic lines. Red circles are placed around certain notes in the middle layer of the texture. Dashed lines with '8va' and '8vb' labels indicate octave transpositions between the upper and lower layers of the texture.

É importante destacar que a frase final desta variação (último compasso) é realizada com a melodia descendente do Tema, sendo esta iniciada no registro agudo do piano (6^a oitava) e finalizada no registro grave do instrumento (1^a oitava).

Figura 35 - Melodia descendente do tema no último compasso da *Variação Final* de *Variações sobre um tema popular* (c. 31).

The image shows the final measure (measure 31) of the Variation Final. The score is in 4/4 time. The upper staff shows a descending melodic line with the text 'etc. até' and an arrow pointing to the right. The lower staff shows a corresponding bass line with the text '8vb' and a dashed line indicating an octave transposition.

b. Considerações parciais

Conforme observado na análise de *Variações sobre um tema popular*, Eunice empregou a forma *tema e variações* e utilizou materiais derivados do folclore brasileiro, como o tema *Garibaldi foi a missa*. Apesar de empregar uma forma musical neoclássica e um caráter nacionalista, a obra combina escrita atonal-modal e tonal cromática no mesmo ciclo, utilizando

também texturas contrapontísticas, melodia acompanhada e colagem de materiais de acordo com a variação analisada.

Conforme já mencionado, *Variações sobre um tema popular* foi o primeiro trabalho composicional de Eunice Katunda sob a direção de seu professor na época - Camargo Guarnieri. Sendo assim, podemos entender esta peça como um reflexo das técnicas e dos procedimentos composicionais assimilados por Eunice durante o período de aulas teóricas e de composição com Guarnieri, sem desprezar a influência de Fúrio Francheschini (seu professor anterior), com quem estudou peças de Villa-Lobos (cuja identificação com algumas destas variações se faz sentir mais fortemente), entre outros.

Além disso, é importante considerar sua experiência como aluna de piano e intérprete, pois as aulas, apresentações ou até mesmo a postura pessoal de seus professores e professoras de piano podem ter influenciado na sua escolha para compor uma peça de caráter nacionalista, a partir da forma de tema e variação¹¹⁶ e sob diferentes técnicas composicionais.

O uso de um atonalismo baseado em modos, mas que se distinguia da música modal folclórica anterior à tonalidade – como apontou Coelho de Souza (*O. Cit.*, p. 141) – parece ter servido à Eunice Katunda para dar a uma música de caráter nacionalista um sopro de modernidade (CANDIDO; ZANI NETTO; MONTEIRO DA SILVA, 2021, p. 113).

c. Estudo comparativo

É importante destacar que Eunice estreou sua primeira composição - *Variações sobre um tema popular* - durante sua primeira turnê como pianista na Argentina em 1944, conforme mencionado anteriormente. Este fato evidencia que mesmo com apenas duas peças compostas até aquela data (*Lamento arabo* [extraviada] e *Variações sobre um tema popular*), Eunice já se preocupava em tocar e divulgar sua música em apresentações. O repertório escolhido por Eunice para a turnê argentina também evidencia sua predileção ao repertório brasileiro de caráter nacionalista¹¹⁷, pois incluiu várias peças de Villa-Lobos, Fructuoso Viana, Camargo Guarnieri, além de compositores como Ernesto Nazareth e Branca Bilhar.

Sabendo que a compositora-pianista apresentara obras de Heitor Villa-Lobos na Audição realizada para o compositor em 1943 na Escola de Música de Villa-Lobos, assim como na citada turnê pela Argentina – onde interpretou as *Cirandas Therezinha de Jesus*, *Pobre cega*,

¹¹⁶ De acordo com Villaalba (2013, p. 22-23), a técnica de variação foi amplamente empregada pelos compositores no Brasil durante o século XX. O artigo também cita alguns compositores e obras que utilizaram esta técnica. Ao lado da referência de Eunice Katunda e da peça *Variações sobre um tema popular*, são citados os compositores Osvaldo Lacerda, Alexandre Levy, Francisco Mignone, Ronaldo Miranda, Marlos Nobre, Alda Oliveira, Kilza Setti e Ernst Widmer.

¹¹⁷ Repertório brasileiro de caráter nacionalista se refere às obras musicais que tiveram como inspiração motivos e melodias populares brasileiras.

A procura de uma agulha e as peças *Plantio caboclo* e *Miudinho*¹¹⁸ –, é possível identificar nestas *Variações* a influência do compositor modernista, além da de seu professor à época – Camargo Guarnieri, do qual interpretou *Valsa* e *Danza brasileira*. Sendo assim, este fato demonstra a interpenetração da atividade de intérprete da artista em sua produção composicional.

O primeiro ponto em comum entre a peça de Eunice e as obras de Villa-Lobos é o emprego de elementos de alusão ao folclore brasileiro, como o tema *Garibaldi foi a missa*. Este tema é verificado em duas peças de Villa, a citar nos pentagramas inferiores de *Garibaldi foi a missa* (1912 - n. 5 da coleção *Brinquedo de roda*) e de *Garibaldi foi a missa* (1932 - 4ª peça do Álbum n. 3 do Guia Prático), conforme exemplos a seguir.

Figura 36 - *Garibaldi foi à missa* (n. 5 da coleção *Brinquedo de roda*), de Villa-Lobos (c. 8-16).

Animado e alegre

Figura 37 - *Garibaldi foi à missa* (4ª peça do Álbum n. 3 do Guia Prático), de Villa-Lobos (c. 1-6).

Animato

¹¹⁸ As informações sobre o repertório interpretado por Eunice em sua turnê na Argentina foram retiradas de um recorte de jornal do acervo de Carlos Kater referente a pianista e compositora, denominado *Concierto de Música Brasileña*.

Figura 38 - Tema de *Variações sobre um tema popular*, de Eunice Katunda (c. 1-8).



Além disso, observa-se que o aspecto harmônico do tema e das 13 variações é realizado sob uma combinação dos idiomas atonal-modal e tonal cromático, também utilizados por Villa-Lobos. A polirritmia, os deslocamentos rítmicos, o tratamento rítmico baseado em *ostinati*, a sobreposição de camadas texturais e a alternância de motivos entre os planos da melodia e do acompanhamento corroboram a percepção da linguagem composicional de Villa nas obras de Eunice Katunda.

Em *O Cravo brigou com a rosa* (Ciranda n. 4), de Villa-Lobos, por exemplo, nota-se uso da melodia folclórica na região aguda do piano, na coleção de Do Jônio, sobre um acompanhamento que alterna acordes baseados na mesma coleção a outros (principalmente díades) baseados na coleção cromática. Esse tipo de textura também aparece no *Tema* e na *Variação 4* de *Variasões sobre um tema popular*, de Eunice.

Figura 39 - *O Cravo brigou com a rosa* (Ciranda n. 4), de Villa-Lobos. Melodia em Do Jônio sobre acompanhamento em acordes com aberturas intervalares cromáticas crescentes (c.4-12).

The musical score for 'O Cravo brigou com a rosa' is presented in three systems. The first system includes a tempo marking '(com muita alegria)'. The score is written for piano in 3/4 time, featuring a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The accompaniment consists of chords with chromatic intervallic openings that increase in size across the piece.

Figura 40 - Tema de *Variações sobre um tema popular*, de Eunice Katunda. Melodia em Do Jônio sobre acompanhamento em acordes com aberturas intervalares cromáticas crescentes (c.1-4).

The musical score for the theme of 'Variações sobre um tema popular' is shown in a single system. It is written for piano in 2/4 time, with a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The accompaniment features chords with chromatic intervallic openings that increase in size.

Figura 41 - *Variação 4* de *Variações sobre um tema popular* (c.1-4).

The musical score for Variation 4 of 'Variações sobre um tema popular' is presented in two systems. The score is written for piano in 2/4 time, with a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The accompaniment consists of chords with chromatic intervallic openings that increase in size.

Outro exemplo pode ser verificado entre a *Variação 2* de *Variações sobre um tema popular* e *À procura de uma agulha* (Ciranda n. 13), de Villa-Lobos. Observa-se que em ambas as peças, em especial na seção denominada *Animado* na peça de Villa, a melodia principal é apresentada em diádes na voz mais aguda e em sobreposição a duas vozes mais graves.

Figura 42 - *À procura de uma agulha* (Ciranda n. 13), de Villa-Lobos (c. 61-65).

Animado

Figura 43 - Segunda Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-8).

Também se observa semelhanças entre a *Variação 8* da peça de Eunice e a *Pobre Cega* (Ciranda n. 5), de Villa-Lobos – interpretada na turnê argentina. Na *Variação 8* de Eunice, verifica-se uma textura em três vozes, sendo que a melodia folclórica aparece na voz mais grave da peça, acompanhada por 2 vozes superiores em contraponto, sendo uma delas realizada por apojeturas. Além disso, verifica-se o emprego de um ostinato em semicolcheias na região médio-grave do piano.

Na peça de Villa-Lobos, observa-se, de maneira igual, uma textura em três vozes, emprego de apojeturas na voz mais aguda e ostinatos, aqui realizado pelas vozes extremas do

piano. Neste trecho (2ª seção de *Pobre Cega*) a melodia folclórica é apresentada pela voz intermediária da peça.

Figura 44 - Início da Oitava Variação de *Variações sobre um tema popular* (c. 1-6).

Figura 45 - Segunda seção de *Pobre Cega* (Ciranda n. 5), de Villa-Lobos (c. 15-21).

É interessante observar que Eunice optou pelo uso da forma *tema e variações*, que alude ao período Neoclássico e é uma das ferramentas utilizadas por compositoras/es na primeira metade do século XX para legitimar e dar um caráter menos transgressor às experiências

rítmicas e harmônicas que estavam sendo feitas naquele período¹¹⁹. 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 diversos elementos musicais apresentados na obra, que evidenciam a influência das pessoas com quem ela estudou e do repertório por ela interpretado naquele período.

Também é importante abordar que esta peça é um testemunho do quanto as potencialidades da pianista Eunice Katunda podem ter influenciado a compositora. É uma peça virtuosística que explora a independência das vozes, os recursos timbrísticos dos registros extremos e das diferentes articulações, bem como a velocidade e a força (apesar de não ter indicação de intensidades).

3.2 Fase Música Viva

O período em que Eunice esteve ligada ao movimento e grupo de compositores Música Viva é delimitado nesta pesquisa como fase composicional Música Viva – já que a maioria das atividades realizadas por ela neste período estão diretamente ligadas às ações, ideologias e objetivos do movimento e grupo. Diferencia-se do período anterior, entre outros, por evidenciar o amadurecimento da musicista enquanto tal, deixando de ter como polos principais de influência professoras e professores, para se relacionar com compositores, intérpretes, jornalistas e outras categorias do meio artístico e musical.

Observa-se que neste período, Eunice atuou como pianista e compositora na promoção de peças compostas segundo modernas técnicas de composição como o dodecafonismo. Como compositora, tem como produção deste período 7 obras - *Negrinho do pastoreio* (1946), *Cantos à morte* (1946), *Sonatina* (1946; 1965cc.), *Salmo 82* (1947), *Quatro epígrafes* (1948; 1950cc.), *Lirici greci* (1949), *Quinteto Schoenberg* (1949) – sendo apenas *Sonatina* e *Quatro epígrafes* para piano solo.

A fim de exemplificar a manipulação de Eunice com a técnica dodecafônica, introduzida e defendida no Brasil pelo Música Viva, segue uma análise da peça *Quatro epígrafes*. De acordo com informações do currículo da compositora e do catálogo de obras de Eunice Katunda, esta peça é uma transcrição para piano da obra orquestral *Cantos à morte* (1948)¹²⁰. Foi composta

¹¹⁹ Na verdade, tais experiências e o uso de formas tradicionais e/ou de palavras, como nas canções, para legitimá-las, já vinha sendo usado desde o período romântico. Para mais informação vide MONTEIRO DA SILVA, *apud* ALBANO DE LIMA; RAY, 2013, p. 124.

¹²⁰ Na última folha do manuscrito datado de 1948, em que se encontra a quarta peça do ciclo, está escrito a mão “Transcrição para piano da obra ‘4 songs to Death’ (para orq.), apresentada por Hermann Scherchen na Rádio Suíça (Dezembro 1948)”.

no Rio de Janeiro em 1948 e sua cópia definitiva data o ano de 1950. Ainda segundo o catálogo, sua estreia foi realizada pela própria compositora no ano de 1948 em Lugano, na Suíça, no *I Congresso de Música Dodecafônica*.

a. *Quatro epígrafes*

Para esta pesquisa foram localizadas 4 versões de *Quatro epígrafes*, sendo três manuscritos e uma edição. Os manuscritos encontram-se disponíveis no acervo de Carlos Kater referente à Eunice Katunda, sendo que uma delas está em versão física e outras duas digitais. Já a partitura editada, faz parte dos anexos da tese de doutorado de Iracele Vera Lívero Souza (2009, p. 524-539).

De todos os manuscritos localizados, apenas um possui data de composição: 1948. Outras diferenças encontradas ao longo das versões foram notas, figuras rítmicas, articulações, dinâmicas, entre outros. Acredita-se que a edição realizada pela pesquisadora Iracele Lívero Souza (2009) foi realizada com base no manuscrito físico, pois as duas versões coincidem. No entanto, a partitura de 1948 foi escolhida para ser a partitura de referência deste trabalho por ser igual à marcada como transcrição da obra original para orquestra. Ao longo do trabalho, também serão citadas as principais diferenças entre todas as versões.

Quatro epígrafes reúne quatro peças em estilo aforístico¹²¹, sendo que cada uma delas não possui mais que 15 compassos¹²². De acordo com Souza (2009, p. 101), todas as peças foram compostas segundo a técnica dodecafônica¹²³ e a partir de uma única série. A série escolhida seria a $O_1 \{C\#, G\#, D\#, E, D, G, A, F\#, B, A\#, F, C\}$ ¹²⁴, apresentada na Introdução da *Epígrafe 1* em textura homofônica (vertical, em acordes) seguida de monofonia (linha melódica horizontal).

¹²¹ Estilo aforístico caracteriza-se por uma peça curta e sucinta. Como exemplo, tem-se as 6 peças para piano *Op. 19*, composta por Arnold Schoenberg em 1911.

¹²² No manuscrito físico, no digital sem data e na edição realizada por Souza aparecem as indicações de andamento e caráter *I Calmo, II Agitato rubato, III Grave calmo e IV Agitato*, que não aparecem na edição de 1948 escolhida para análise neste trabalho. O manuscrito de 1948 também é o único, dentre as partituras existentes de *Quatro epígrafes*, que apresenta o número das peças do ciclo por meio de números arábicos. As outras edições/manuscritos apresentam numeral romano. Para este trabalho, utilizou-se como padrão os numerais arábicos, de maneira igual ao manuscrito de 1948.

¹²³ A técnica dodecafônica foi criada pelo compositor Arnold Schoenberg e sistematizada por ele juntamente com Anton Webern e Alban Berg (da chamada Segunda Escola de Viena). Segundo essa técnica, uma série de 12 sons baseada na escala cromática e sem repetição (aqui chamada O_1) pode ser variada de acordo com quatro possibilidades: original (O), retrógrada (RO) – ou no sentido contrário –, invertida (I) – que significa invertendo os intervalos entre os sons – e retrógrada-invertida (RI). Todas elas podem ser transpostas aos 12 sons da escala cromática, criando assim 48 possibilidades de forma da série.

¹²⁴ Nesta peça os nomes das notas foram substituídos pelas cifras correspondentes, usando como modelo o quadro mágico apresentado em COELHO DE SOUZA (2009, p. 128). O mesmo ocorre com os nomes e as siglas das séries.

Figura 46 - Série dodecafônica original empregada em *Quatro epígrafes*.¹²⁵



Eunice trabalha a série O₁ nas quatro possibilidades existentes: original (O), retrógrada (R), invertida (I) e retrógrada-invertida (RI).

Segue na figura 52 uma matriz deste processo, baseada na série O₁ apresentada em *Epígrafe 1*:

Figura 47 - Matriz da série dodecafônica empregada em *Quatro epígrafes*.

	I1	I8	I3	I4	I2	I7	I9	I6	I11	I10	I5	I0	
O1	C#	G#	D#	E	D	G	A	F#	B	A#	F	C	R1
O6	F#	C#	G#	A	G	C	D	B	E	D#	A#	F	R6
O11	B	F#	C#	D	C	F	G	E	A	G#	D#	A#	R11
O10	A#	F#	C	C#	B	E	F#	D#	G#	G	D	A	R10
O0	C	G	D	D#	C#	F#	G#	F	A#	A	E	B	R0
O7	G	D	A	A#	G#	C#	D#	C	F	E	B	F#	R7
O5	F	C	G	G#	F#	B	C#	A#	D#	D	A	E	R5
O8	G#	D#	A#	B	A	D	E	C#	F#	F	C	G	R8
O3	D#	A#	F	F#	E	A	B	G#	C#	C	G	D	R3
O4	E	B	F#	G	F	A#	C	A	D	C#	G#	D#	R4
O9	A	E	B	C	A#	D#	F	D	G	F#	C#	G#	R9
O2	D	A	E	F	D#	G#	A#	G	C	B	F#	C#	R2
	RI1	RI8	RI3	RI4	RI2	RI7	RI9	RI6	RI11	RI10	RI5	RI0	

Epígrafe 1

Embora seja bastante concisa – no que se remete também às obras dodecafônicas de Arnold Schoenberg e Anton Webern, principalmente – *Epígrafe 1* pode ser dividida em três seções (A, B e C) precedidas por Introdução e sucedidas por Coda. Esta divisão está baseada nos elementos texturais apresentados pela compositora no decorrer da peça – o que sugere uma escuta determinada –, nem sempre coincidindo com o uso da série e suas variantes.

A Introdução se estende do c. 1 ao 3 (com anacruse), apresentando os dois materiais contrastantes citados anteriormente. O Material 1 – vertical, em homofonia de acordes e figuras

¹²⁵ É importante destacar que a série original O₁ {C#, G#, D#, E, D, G, A, F#, B, A#, F, C} dá origem às séries originais das demais peças do ciclo – *Epígrafe 2, 3 e 4*.

de maior duração – vai do c. 1 ao 2. Já o Material 2 – horizontal, monofônico, em figuras de menor duração – é apresentado nos compassos 2 e 3, conforme mostra a figura 53:

Figura 48 - Introdução de *Epígrafe 1*. Material 1 e Material 2 (c. 1-3).

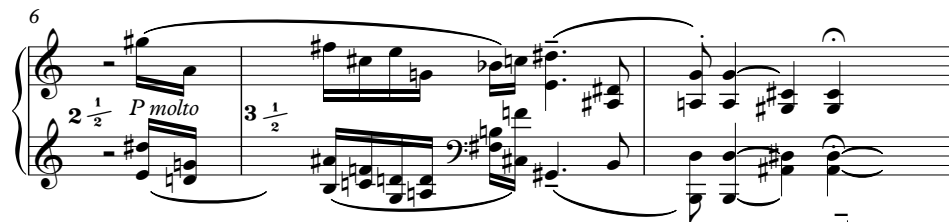
A Seção A se estende entre os c. 4 (com anacruse no anterior) e 5, em textura contrapontística. Eunice varia o motivo rítmico do Material 1 (**m r 1**) nos dois planos formando formas-motivo (**fm r 1**), como mostram os exemplos a seguir. É interessante notar como a compositora trabalha o Material 1 utilizando a textura linear do Material 2, agora em contraponto. Este tipo de procedimento também aparece nas demais seções de *Epígrafe 1*.

Figura 49 - Motivo rítmico 1 (**m r 1**) presente no Material 1 da Introdução (c. 1-3).

Figura 50 - Forma-motivo rítmica (**fm r 1**) baseada no Material 1 presente nos dois planos da Seção A (c. 3-5).

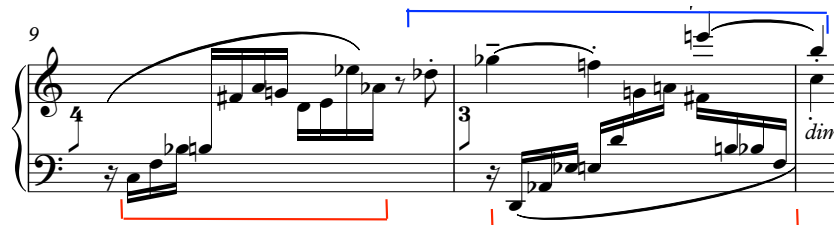
A Seção B ocupa os compassos 6, 7 e 8, em textura homofônica – como o Material 1. Em termos de duração, os materiais 1 e 2 são utilizados em ordem invertida, com figuras de menor duração (semicolcheias) nos c. 6-7 e as de maior duração (colcheias e semínimas) no c. 8.

Figura 51 - Variação dos materiais 1 e 2 na Seção B (c. 6-8).



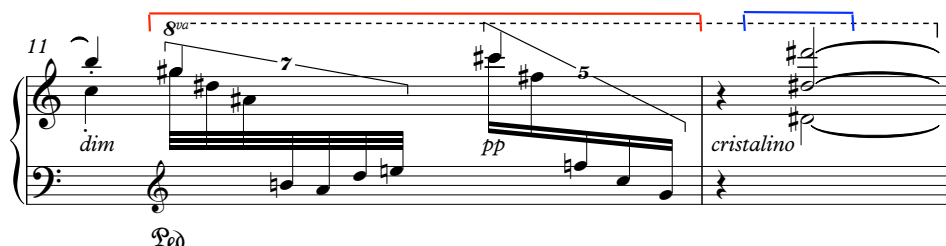
Na Seção C (c. 9-10) uma variação do Material 1 surge sobreposta à do Material 2 nos c. 10 (com anacruse no 9) e 11.

Figura 52 - Sobreposição dos materiais 1 (azul) e 2 (vermelho) nos c. 9-10 da Seção C (c. 9-10).



A Coda (c. 11-12) encerra a peça com uma variação do Material 2 (c. 11) seguida de acorde utilizando mínimas (Material 1)¹²⁶.

Figura 53 - Coda com variação do Material 1 e finalização com o Material 1 (c. 9-11).



¹²⁶ Na versão de 1948 a divisão rítmica deste trecho está diferente. No entanto, apesar de ter adotado a versão de 1948 para analisar, escolheu-se manter a divisão em 7 e 5 (igual as outras versões) devido aos acentos da frase.

Em termos melódicos, tanto o Material 1 como o Material 2 apresentam a série O_1 , sendo que o som *fa*, 11ª nota da série que não aparece no Material 1, aparece duas vezes no Material 2, conforme exemplo a seguir.

Figura 54 - Série mapeada na Introdução de *Epígrafe 1* (c. 1). Omissão da nota *fa* no Gesto vertical (azul). Repetição da nota *fa* no Gesto horizontal (vermelho).

Em relação as séries dodecafônicas, foi possível mapear na peça a serie nas formas O_1 , RO_1 e O_8 , conforme detalhamento a seguir.

Figura 55 - Mapeamento das diferentes versões da série dodecafônica empregada em *Epígrafe 1*.

Versão da Série	Compassos
O_1	1 2 6 e 7 9
O_8	11
RO_1	9

É importante observar que, na maioria das vezes, as séries são apresentadas com permutação e/ou omissão de algumas notas como, por exemplo, o início da peça (figura 54), em que há omissão da nota *fa* – décima primeira nota da série apresentada –, como citado anteriormente. Também é importante destacar que as séries dodecafônicas mapeadas são apresentadas sob um único gesto musical, conforme é possível observar no início da peça, em que a série O_1 é apresentada pela primeira vez de maneira vertical e depois de maneira horizontal.

Também é possível encontrar sequências ordenadas de um certo número de notas da série, ou seja, uma nucleação da série dodecafônica em subconjuntos de três e quatro notas. Tricordes como o 3-9 (027)¹²⁷, localizado logo no início da peça e formado a partir das três

¹²⁷ A catalogação criada por Allen Forte indica 220 formas primárias de tricordes à nonacordes, sendo que a cada um deles é atribuída uma classificação chamada Forte number (FN).

primeiras notas da série original – *do#*, *sol#*, *re#* (figura 60)¹²⁸ –, são recorrentes ao longo da peça.

Figura 56 - Mapeamento do tricorde 3-9 (027) em *Epígrafe 1* (c. 1-5).

Outra segmentação pertinente e mais semelhante ao resultado sonoro deste trecho é o tetracorde 4-6 (0127), utilizado na Seção A de *Epígrafe 1*. Este tetracorde é apresentado por meio da imitação em diferentes registros do piano, como um zigue-zaque entre o registro grave e agudo (vide figura 57). O tetracorde 4-6 pode ser analisado como um superconjunto do tricorde 3-9 abordado anteriormente, ao qual um som é adicionado. Em contraponto à citada melodia apresentada em cânone, é possível observar uma melodia secundária realizada principalmente por intervalos de 2ª (notas *re#*, *do#*, *la* e *re*), que em conjunto formam o tetracorde 4-5 (0126).

Figura 57 - Mapeamento dos tetracordes 4-6 em *Epígrafe 1* (c. 3 e 5).

¹²⁸ É importante destacar que o conjunto 3-9 (027) representa também as três últimas notas da série.

Entre os compassos 10 (com anacruse no anterior) e 12 é possível observar uma linha melódica na voz superior (clave de sol). Esta melodia é formada por dois tricordes 3-4 (015), que aparecem sucessivamente, e por um tricorde 3-9 (027), sendo que este último aparece de forma não tão clara na partitura e auditivamente, pois é apresentado em meio a série O_8 e à um novo gesto musical.

Figura 58 - Mapeamento dos tricordes 3-4 e 3-9 na linha melódica em *Epígrafe 1* (c. 9-12).

Também é importante destacar que a série dodecafônica O_1 empregada na primeira das *Quatro epígrafes* é formada por dois hexacordes iguais, ambos catalogados como 6-5 (012367) na tabela de Allen Forte. Este é um procedimento amplamente utilizado por compositores na técnica dodecafônica.

Epígrafe 2

A segunda peça do ciclo explora principalmente a textura do Material 2 (horizontal) da *Epígrafe 1*, tanto em escrita monofônica como contrapontística. Escrita praticamente em um só bloco, sua fraseologia remete-se a um grande período de 11 compassos, sendo os 5 primeiros (antecedidos por anacruse) correspondentes ao antecedente, e os 6 últimos ao consequente. Uma codeta encerra a peça entre os compassos 8 (a partir do 2º tempo) e 11.

O antecedente do período se inicia em semicolcheias, de maneira monofônica, horizontalmente e com direção ascendente (c. 1 e seu anacruse). A melodia deste trecho inicia na nota *do* da primeira oitava do piano (*do* 1) e é finalizada na nota *reb* da sétima oitava, (*reb* 7), atingindo a região mais aguda do instrumento. Em contraponto a esta melodia ascendente, verifica-se nos c. 2 e 3 um acompanhamento em colcheias que pode ser entendido como um motivo rítmico e também melódico, uma vez que será repetido ao longo da peça.

Figura 59 - Frase inicial do antecedente do período com direção ascendente em *Epígrafe 2* (c.1-2).

Os c. 4-5 complementam o antecedente em sentido descendente. A melodia em semicolcheias segue de maneira horizontal, porém invertida, abarcando uma tessitura menor em relação ao trecho inicial. O acompanhamento deste trecho (c. 5) é realizado a partir do motivo rítmico e intervalar apresentado nos c. 2 e 3, sendo que neste trecho ele é ampliado.

Figura 60 - Frase de conclusão do antecedente do período com direção descendente em *Epígrafe 2* (c. 3-5).

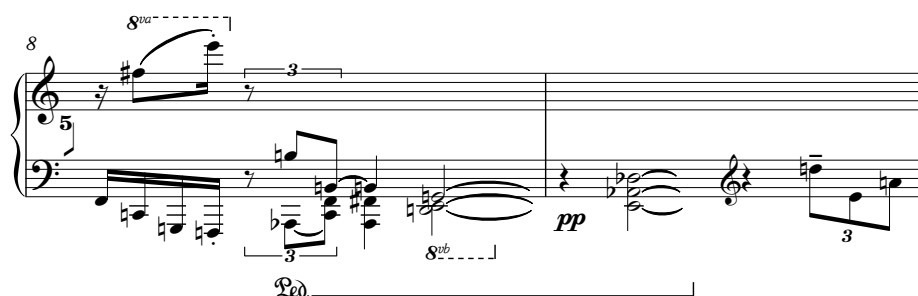
O conseqüente (c. 6 a 11) inicia com o mesmo material do antecedente, ou seja, horizontal e com direção ascendente, porém já em contraponto. As duas mãos do pianista seguem para os registros extremos do piano, culminando na região grave com a nota *fa* 1 (da primeira oitava) e na aguda com a nota *mi* 7 no c. 8.

Figura 61 - Início da frase conseqüente com direção ascendente em *Epígrafe 2* (c. 6-8).

Os c. 8 (a partir do 3º tempo) ao 11 complementam o conseqüente, iniciando-se na região mais grave do piano e por meio da dinâmica *pp*. Observa-se também um *rallentando* escrito

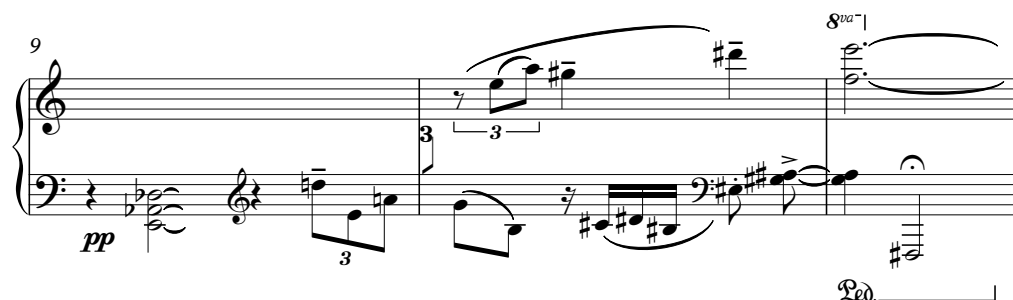
neste trecho pela substituição das semicolcheias por tercinas de colcheias, seguidas por semínima, mínimas e também por pausa.

Figura 62 - Final da frase conseqüente em *Epígrafe 2* (c. 8-9).



A Codeta inicia nos registros médio e agudo do piano, finalizando por meio dos registros extremos do instrumento. Nesta finalização, a compositora realiza uma espécie de *rallentando* e *diminuendo*, finalizando com duas longas notas realizadas em mínima e mínima pontuada.

Figura 63 - Codeta de *Epígrafe 2* (c. 9-11).



Em relação à técnica dodecafônica, Eunice utiliza como O_0 a RO_1 da *Epígrafe I*, sendo esta identificada nos c. 1 (e seu anacruse), c. 3-4 (e anacruse do c. 3), c. 6 e nos c. 8-9.

Figura 64 - Mapeamento da série O_0 em *Epígrafe 2*.

Versão da Série	Compassos			
O_0	1	3-4	6	8-9

É importante destacar que, assim como na *Epígrafe 1*, a série é apresentada logo no primeiro compasso da peça e sem a presença da 11ª nota da série, que neste caso é a nota *sol#*.

Figura 65 - Série O_0 de *Epígrafe 2* mapeada. Omissão da nota *Sol#* (c. 1 e seu anacruse).

Agitato rubato

Além da omissão de notas, verifica-se o emprego das séries com permutação e/ou repetição de algumas notas. Como exemplo tem-se os compassos 8-9 em que é possível verificar o emprego da série dodecafônica O_0 com permutação de notas e omissão da nota *si \flat* , que seria a terceira nota da série dodecafônica.

Figura 66 - Série O_0 mapeada. Permutação de notas e omissão da nota *Si \flat* (c. 8-9).

Também é interessante observar que as frases que compõem o antecedente e o consequente do período que forma a peça são sempre iniciadas com a apresentação da série dodecafônica O_0 , conforme é possível ver no c. 6. Neste exemplo tem-se a omissão da nota *la*, que seria a sexta nota da série dodecafônica.

Figura 67 - Série O_0 mapeada. Omissão da nota *la* (c. 6).

Assim como na primeira peça, nota-se que a série é apresentada nos sentidos vertical (acordes) e horizontal (linear). Também é possível observar a presença de subconjuntos que atuam como motivos ao longo de *Epígrafe 2*, como o conjunto 3-9 (027), formado pelas 3 primeiras e/ou 3 últimas notas da série O_0 . Na *Epígrafe 2* o conjunto 3-9 aparece nos compassos 7 e 9.

Figura 68 - Mapeamento do tricorde 3-9 em *Epígrafe 2* (c. 7-9).



Outro subconjunto recorrente nesta peça é o 3-7 (025), encontrado nos c. 3 e 8. É importante destacar que o conjunto 3-7 é empregado nos compassos 3 e 8 como forma de finalização de uma frase, que ocorre no c. 3 de maneira ascendente e, no c. 8, descendente. Nos dois exemplos o subconjunto 3-7 é sucedido pelo conjunto 3-9, anteriormente citado, conforme as figuras 69 e 70.

Figura 69 - Mapeamento dos tricordes 3-7 (vermelho) e 3-9 (azul) na finalização de frase realizada no c. 3 de *Epígrafe 2*.

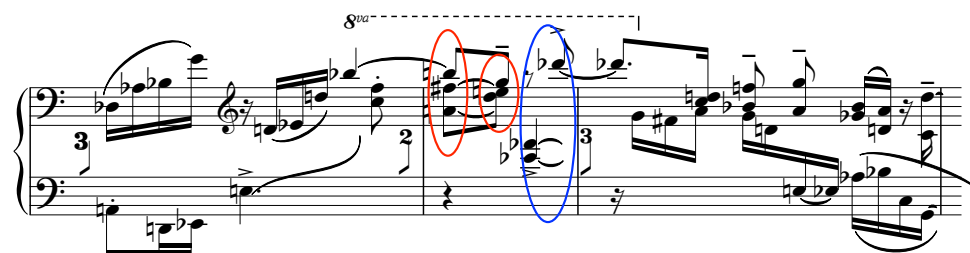
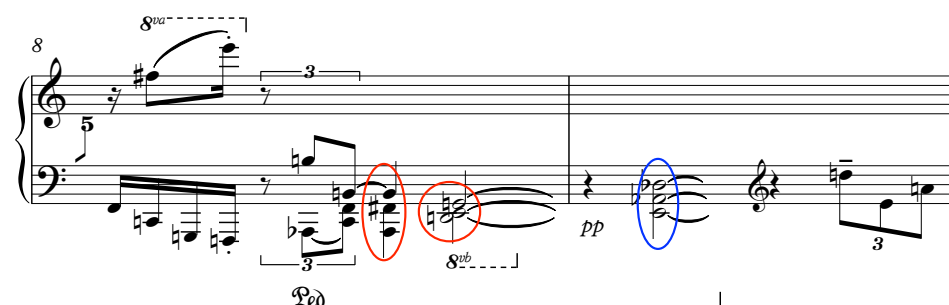


Figura 70 - Mapeamento dos tricordes. Conjuntos 3-7 (vermelho) e 3-9 (azul) na finalização de frase realizada no c.8 de *Epígrafe 2* (c. 8-9).



Epígrafe 3

A terceira *Epígrafe* apresenta um ritmo estático, sendo desenvolvida por meio de diferentes materiais e, principalmente, registros do instrumento. A peça se divide em três seções, sendo que a primeira delas é delimitada até o c. 8 e explora a textura do Material 1 da primeira *Epígrafe* (vertical e homofônico). Além disso, esta seção também explora os diferentes registros do piano - procedimento presente principalmente na *Epígrafe 2*. A frase inicia no registro mais grave do instrumento no c.1 e é seguida por quatro compassos no registro médio (pentagrama inferior) e mais agudo do instrumento (pentagrama superior), acompanhado de um *crescendo*.

Figura 71 - Frase ascendente da primeira seção de *Epígrafe 3* (c. 1-5).

The musical score for *Epígrafe 3* (measures 1-5) is presented in two systems. The first system (measures 1-3) is marked "Grave e calmo" and begins with a dynamic of *f* (forte). The melody starts in the lower register (8th octave) and moves to the upper register (8th octave) by measure 4. The second system (measures 4-5) includes performance instructions such as "deixar cada um vibrar" and "cresc. sempre" (crescendo sempre). The score is in 2/4 time and features a piano texture with a dynamic of *f* at the beginning.

A finalização desta frase ocorre entre os c. 5-8 e em sentido oposto, ou seja, em direção aos registros extremos do piano, sendo finalizada pela nota *do 1* e *re 7*, também acompanhada pela indicação de um *diminuendo* e da dinâmica *pp*.

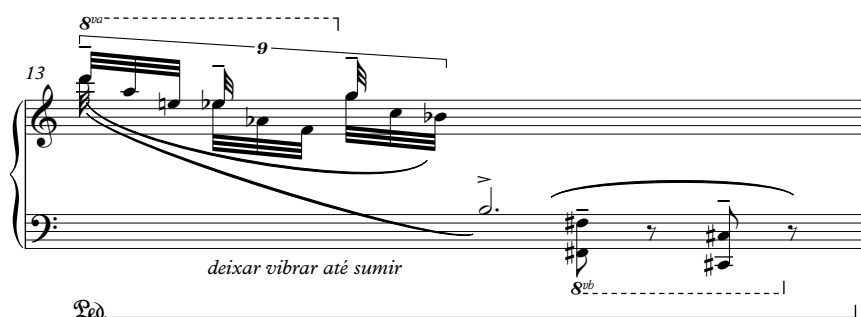
Figura 72 - Frase descendente da primeira seção de *Epígrafe 3* (c. 1-5).

A segunda seção da peça é delimitada entre os c. 9-12. Explora o registro médio do piano e apresenta textura contrapontística, de maneira semelhante a seção A da *Epígrafe 2*.

Figura 73 - Segunda seção de *Epígrafe 3* (c. 9-12).

Por fim, a codeta é realizada a partir do material 2 da *Epígrafe 1*, sendo realizada de maneira horizontal e monofônica, partindo do registro agudo para o grave do piano, em sentido descendente.

Figura 74 - Codeta de *Epígrafe 3* (c. 13).



Em relação a série dodecafônica, a compositora adota como O_1 a inversão da serie original (IO_1) da *Epígrafe 1*. Foram mapeadas as versões O_1 , O_3 e RO_1 , sendo O_1 localizada nos c. 1-2, no pentagrama inferior do c. 4-5 e nos c.11-12. Já as versões O_3 e RO_1 foram empregadas respectivamente nos c. 6-8 e no último compasso (c. 13).

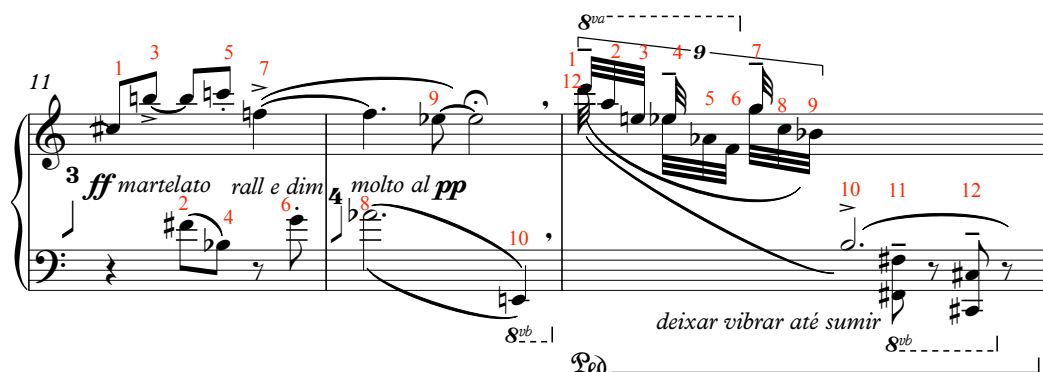
Figura 75 - Mapeamento das diferentes versões da série dodecafônica empregada em *Epígrafe 3*.

Versão da Série	Compassos
O_1	1-2 4-5 11-12
O_3	6-8
RO_1	13

É importante destacar que, de maneira igual às outras duas peças do ciclo, *Epígrafe 3* também apresenta a serie no início (c. 1-2) e com omissão de notas como, por exemplo, no c. 11-12, em que O_1 é mapeada sem a décima primeira nota da série – nota *la*.

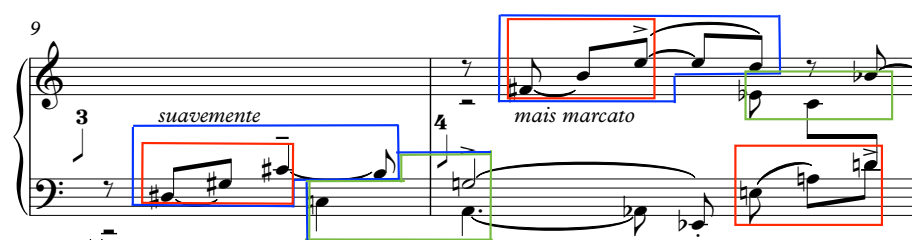
Outro ponto importante deste trecho é o emprego da técnica de elisão, em que a nota do fim da apresentação de uma série é empregada também para iniciar outra. Sendo assim, a nota *re* do c. 13 é utilizada como final da apresentação da série O_1 e como a primeira da série RO_1 , conforme a figura 76.

Figura 76 - Mapeamento da série dodecafônica O_1 e RO_1 em *Epígrafe 3* (c. 11-13).



Outro ponto em comum com a primeira peça do ciclo é a nucleação de *Epígrafes 3* em subconjuntos, no qual é possível verificar o emprego do mesmo procedimento composicional. Neste trecho o tríplice 3-9 (027) é apresentado de maneira semelhante à *Epígrafe 1* por meio de uma imitação entre o registro grave e agudo do piano. Também é possível mapear o superconjunto 4-22 (0247) do tríplice 3-9, ao qual um som é adicionado, assim como observar que a melodia secundária deste trecho é realizada pelo tríplice 3-7 (025) nos c. 9-10.

Figura 77 - Forma-motivo rítmica (**fm r 1**) baseada no Material 1 presente nos dois planos da Seção A (c. 3-5). Mapeamento dos tricordes 3-9 (vermelho), 3-7 (verde) e tetracorde 4-22 (azul).



Além dos conjuntos e subconjuntos da peça, é interessante observar que o perfil melódico de *Epígrafe 3* se caracteriza por intervalos de 2^a, 4^a e 7^a, que são apresentados de forma melódica e também harmônica como, por exemplo, no início da peça (c.1), conforme figura a seguir. Já na segunda seção (c. 9-12), verifica-se a exploração dos intervalos melódicos.

Figura 78 - Perfil melódico caracterizado por intervalos de 2^a, 4^a e 7^a em *Epígrafe 3* (c. 1).



Figura 79 - Perfil melódico caracterizado por intervalos de 2ª, 4ª e 7ª em *Epígrafe 3* (c. 5-8).

Epígrafe 4

A quarta peça do ciclo pode ser dividida em 2 seções, sendo a Seção 1 delimitada entre c. 1-11 e a Seção 2 entre os c. 12-16. Esta é a peça mais contrapontística de todas do ciclo, sendo caracterizada pela exploração dos dois materiais empregados anteriormente - Material 1 (vertical) e Material 2 (horizontal), como na primeira peça do ciclo. Isso demonstra como a compositora valorizou o aspecto timbrístico e textural na concepção deste ciclo, para além do trabalho melódico e harmônico realizado por meio da técnica dodecafônica. Lembrando que ela usou Material 1 e Material 2 na *Epígrafe 1*, Material 2 na *Epígrafe 2*, Material 1 na *Epígrafe 3* e novamente os dois materiais na *Epígrafe 4*.

Em praticamente toda a peça, os materiais são apresentados juntos e em sobreposição como na figura 80, em que o Material 1 é apresentado no pentagrama inferior e o Material 2 no pentagrama superior nos c. 9-10.

Figura 80 - Sobreposição de Material I e Material 2 em *Epígrafe 4* (c. 9-10).

No entanto, verifica-se também a exploração dos materiais 1 e 2 de maneira isolada, conforme se observa no início de cada seção da peça, ou seja, Material 1 no c. 1 e Material 2 no c. 12, conforme figuras a seguir.

Figura 81 - Exploração de Material 1 em *Epígrafe 4* (c. 1).

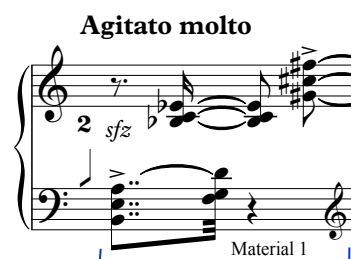
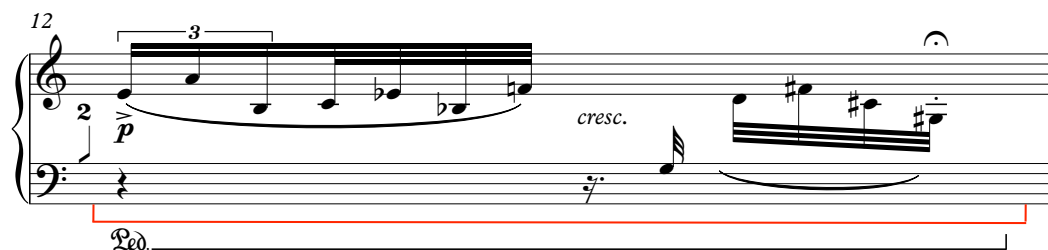


Figura 82 - Exploração de Material 2 em *Epígrafe 4* (c. 12).



Em relação a técnica dodecafônica, Eunice utiliza a transposição da série original (O_1) da *Epígrafe 1* oito semitons acima, iniciando-se na nota *la* em vez de *do#*. Pela primeira vez neste ciclo foram mapeadas séries ao longo de toda a peça – na forma original ou variadas –, conforme a figura seguir.

Figura 83 - Mapeamento das séries dodecafônicas empregadas em *Epígrafe 4*.

Versão da Série	Compassos
O_9	1 2 e 3 6 7 e 8 9, 10 e 11 12 14
RO_9	4 e 5
I_9	13
O_{11}	14 e 15

Assim como as outras três peças do ciclo, as series dodecafônicas empregadas em *Epígrafe 4* apresentam-se de maneira completa, conforme o exemplo a seguir, e também com permutação, omissão de notas e alteração cromática.

Figura 84 - Mapeamento da série O₉ em *Epígrafes 4* (c.1).

Agitato molto

Conforme observado, a série dodecafônica encontra-se presente em todos os compassos da quarta *Epígrafe*. Sendo O₉ uma transposição da série original da peça 1, é possível encontrar os mesmos subconjuntos daquela, formados pela junção de 3 notas da série ao longo de toda a peça.

Como exemplo, tem-se no c.1 o mapeamento dos tricordes 3-9 e 3-7. Lembrando que o tricorde 3-9 é formado pelas três primeiras e/ou três últimas notas da série, como o outro tricorde 3-7 é formado pela 4^a, 5^a e 6^a e/ou pela 7^a, 8^a e 9^a notas da série. Além disso, a segmentação e os acordes presentes na peça priorizam estes dois tricordes.

Figura 85 - Mapeamento dos conjuntos 3-9 (vermelho) e 3-7 (azul) em *Epígrafe 4* (c.1).

Agitato molto

b. Considerações parciais

Pela observação dos procedimentos realizados por Eunice Katunda em *Quatro epígrafes*, é possível notar que ela se preocupou em manter a coerência não somente dentro de cada peça do ciclo, como também entre as mesmas. Isso se dá no trato da série dodecafônica, usando derivações da O₁ de *Epígrafe 1* nas demais *Epígrafes*, e também no emprego dos materiais texturais, aqui chamados Material 1 e Material 2.

Conforme observado, a série dodecafônica O₁ {do#, sol#, re#, mi, re, sol, la, fa#, si, la#, fa, do} de *Epígrafe 1* foi empregada de forma variada nas quatro peças do ciclo. Se considerada esta série original como base das demais do ciclo, seria possível dizer que a compositora usou

as versões O₁, O₈, e RO₁ em *Epígrafe 1*, RO₁ em *Epígrafe 2*, I₁, I₃, RI₁ em *Epígrafe 3* e, por fim, O₉, RO₉, I₉, O₁₁ em *Epígrafe 4*.

É importante destacar que foram observadas manipulações das séries ao longo das peças por meio da substituição, inserção, omissão de notas, permutação, elisão, emprego de séries incompletas, entre outros procedimentos característicos da técnica dodecafônica.

Já em relação aos materiais texturais, foram observados o emprego dos Materiais 1 (vertical e homofônico) e 2 (horizontal e monofônico) em *Epígrafe 1* e *Epígrafe 4*, enquanto que a *Epígrafe 2* apresentou principalmente elementos do Material 2 e *Epígrafe 3*, referências do Material 1.

Tabela 9: Quadro comparativo de *Quatro epígrafes*, considerando como base a O₀ de *Epígrafe 1*. Versões das séries dodecafônicas e materiais texturais empregados nas quatro peças do ciclo.

QUADRO COMPARATIVO DE QUATRO EPÍGRAFES				
	<i>Epígrafe I</i>	<i>Epígrafe II</i>	<i>Epígrafe III</i>	<i>Epígrafe IV</i>
Versões das séries dodecafônicas	O ₁ , O ₈ , e R ₁	R ₁	I ₁ , I ₃ , RI ₁	O ₉ , R ₉ , I ₉ , O ₁₁
Materiais texturais	material 1 e 2	material 2	material 3	material 1 e 2

A habilidade de Eunice Katunda em trabalhar com a técnica dodecafônica nesta e em outras obras – como seu *Quinteto Schoenberg*, por exemplo – desmente postulações por muito tempo consideradas canônicas no meio acadêmico de que o dodecafonismo no Brasil não foi empregado com a ortodoxia devida por compositores e compositoras. De acordo com Coelho de Souza (2009, p. 330), “a essa altura a musicologia já reuniu suficiente material de pesquisa para se submeter essa tese a um questionamento objetivo”.

O autor afirma que “a própria existência de uma ortodoxia dodecafônica deve ser questionada”, pois segundo ele, “nos países periféricos tendemos a acreditar em consistências doutrinárias que muitas vezes não existem na própria matriz, mas que tornam instrumentais no processo de colonização intelectual” (COELHO DE SOUZA, 2011, p. 334). Sendo assim, entende-se que outros compositores, inclusive os integrantes da Segunda Escola de Viena, transgrediram as regras da técnica dodecafônica.

Outro aspecto a ser apontado é o acesso limitado a fontes originais de pesquisa por parte dos compositores brasileiros quando enveredaram pelo universo do dodecafonismo. Ainda segundo Coelho de Souza (Ibidem, p. 333), para muitos o livro de contraponto dodecafônico de Ernest Krenek era considerado “o fundamento doutrinário da ortodoxia dodecafônica”,

apesar de não apresentar exemplos práticos e nem mesmo abordar os problemas que a técnica envolvia, criando assim, uma idealização dos procedimentos da técnica.

[O livro de Krenek] Traz uma idealização de alguns aspectos da técnica, mas não analisa obras e sequer menciona alguns problemas muito relevantes, tais como a relação entre elaboração motivica e série, consistência em partições da série, os hexacordes e a combinatorialidade de Schoenberg, as simetrias weberianas, e nem sequer a rotação da série que seria a marca registrada do estilo do próprio Krenek. Enfim, não aparece naquele texto um elenco de temas importantes para a poética dos compositores da Segunda Escola de Viena e, pior ainda, mistura procedimentos definidos pela escola de Schoenberg com conceitos de uma proposta de harmonia atonal, que Krenek desenvolvera com Hindemith, praticamente impossíveis de manipular coerentemente junto com o tratamento serial. (COELHO DE SOUZA, 2011, p. 333)

O uso do livro de Krenek pelo grupo Música Viva, e neste caso especialmente por Eunice Katunda, pode ser confirmado por meio de uma citação da própria Eunice em seu texto *Atonalismo, dodecafonía e música nacional*. No texto de 1952, ela cita – em tom de crítica – um trecho do livro de Krenek, no qual aponta características dos princípios dodecafônicos:

Ora, logo no Capítulo I de um dos *vade-mecum* dos dodecafonistas, as “Notas sobre Contraponto”, de Krenek, lê-se:

- 1) Não se deve utilizar séries que contêm muitos intervalos iguais, porque a repetição dos mesmos tornaria difícil evitar-se a *monotonia* do desenvolvimento melódico.
- 2) Evita-se mais de duas tríades (acordes consonantes) maiores ou menores formadas por um grupo de três sons sucessivos... *porque as impressões tonais imanentes à tríade são incompatíveis com os princípios da atonalidade*. (KATUNDA in KATER, 2020, p. 169. Grifo do autor).

A esse respeito, tem-se também um trecho da carta escrita por Koellreutter ao compositor Camargo Guarnieri em resposta à “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”.

Dodecafonismo não é um estilo, não é uma tendência estética, mas sim o emprego de uma técnica de composição criada para a estruturação do atonalismo, linguagem musical em formação, lógica consequência de uma evolução e da conversão das mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas, através do modalismo e do tonalismo. Não tendo, por um lado, – como toda outra técnica de composição – outro fim a não ser o de ajudar o artista a expressar-se e, servindo, por outro lado, à cristalização de qualquer tendência estética, a técnica dodecafônica garante liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor (KOELLREUTTER in KATER, 2001b, p. 128-129, Grifo do autor).

Sendo assim, entende-se que determinadas declarações de compositores quanto ao uso da técnica dodecafônica de maneira pessoal e não-ortodoxa pode ser entendida como uma maneira dos próprios compositores posicionarem o grupo como uma nova escola de composição brasileira que faz uso da técnica composicional como ponto de partida e não como um procedimento puramente racional. Como exemplo das críticas ao emprego da dodecafonía, tem-se um trecho da “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, escrita em 1950 por Guarnieri, no qual ele aponta que o dodecafonismo “permite ao NÃO MÚSICO escrever a

mesma música que escreveria um indivíduo altamente dotado”, e também que “o dodecafonismo, com suas facilidades, truques e receitas de fabricar música atemática, procura menosprezar o trabalho criador do artista” (KATER, 2001b, p. 122-123).

Por fim, diante da atuação de Eunice como intérprete em várias atividades do Música Viva e conforme se observou na análise de *Quatro epígrafes*, a concepção adotada pela compositora em sua peça demonstra o estudo que ela empreendeu sobre o dodecafonismo, conferindo-lhe, inclusive, autoridade para defendê-lo (e depois ataca-lo!) em seus textos sobre o assunto.

c. Estudo comparativo

Conforme se observou na análise anterior, Eunice Katunda empregou procedimentos da técnica dodecafônica em *Quatro epígrafes*. A partir desta análise, foram realizadas comparações entre os elementos musicais presentes em *Quatro epígrafes* e outras obras interpretadas ao piano por Eunice no mesmo período (Fase composicional Música Viva) a fim de verificar uma possível inter-relação entre a sua atividade composicional e interpretativa¹²⁹.

De acordo com a lista de compositores e obras interpretadas nos roteiros radiofônicos Música Viva, Eunice tocou diversas peças compostas a partir da técnica dodecafônica. Como exemplo, é possível citar *Música 1941* (1941) e *Peça e Variações 1947* (1947) de Koellreutter, interpretadas, respectivamente, no programa Música Viva em 09/03/1946 e 08/10/1949, bem como *Música 1945* de Guerra-Peixe e *Dois Epigramas* de Edino Krieger¹³⁰, apresentadas em 30/08/1947. Outras peças semelhantes foram estreadas pela musicista, porém sem data de realização, tais como *Peça para dois minutos* (1947)¹³¹, de Guerra-Peixe.

Em relação à *Música 1945*, de Guerra-Peixe, não foi possível localizar sua partitura e nem mesmo outros documentos que atestassem sua existência além dos roteiros radiofônicos Música Viva. No entanto, acredita-se a peça tenha sido divulgada sob o nome de *Música n. 1*, composta no ano de 1945 e dedicada a Juan Carlos Paz¹³². Por esta razão, esta obra foi uma das

¹²⁹ É importante destacar que entre todas as obras dodecafônicas interpretadas por Eunice neste período, foram escolhidas para comparação as peças dos compositores atuantes com Eunice no grupo de compositores Música Viva, pois entende-se que este critério também pode resultar uma pequena amostragem sobre a produção composicional dodecafônica do grupo de compositores Música Viva.

¹³⁰ De acordo com o catálogo de obras de Edino Krieger (PAZ, 2012, p. 90-91), o *Epigrama I e II* foram compostos no Rio de Janeiro em 1947, enquanto os outros três - *III, IV e V* - foram compostos também no Rio, mas no ano de 1951.

¹³¹ De acordo com Assis (2006, p. 203), *Peça para dois minutos* “foi composta especialmente para constar em uma gravação do ministério das Relações Exteriores, sob a interpretação Eunice Katunda”.

¹³² De acordo com Assis (2006, p. 180), *Música n. 1* foi “estreada nas séries radiofônicas *Música Viva* junto a Rádio MEC”. A mesma obra foi executada na Argentina “pelo compositor e pianista Juan Carlos Paz” (*Ibid.*). Para consultar a partitura vide o site Sesc Partituras, disponível em <<https://www.sesc.com.br/portal>>

escolhidas para demonstrar a inter-relação entre o repertório criado e o interpretado por Eunice Katunda.

De acordo com Assis (2006, p. 180), “*Música n. 1* apresenta maior compromisso com o dodecafonismo estrito e, pela primeira vez, o compositor trabalha com uma série simétrica.

[A *Música n.1*] é a obra mais rigorosa na técnica dos dozes sons. A série tem na segunda metade o inverso da primeira (...). Também poderia ser chamada harmonizadora, esta série. Os motivos não obedecem a disposição intervalar única mas são notados pelo ritmo e pela direção da linha melódica. Teve largo emprego nesta peça as quatro formas bem conhecidas: Fundamental – Inverso da fundamental – Retrógrado – Inverso do retrógrado. Os acordes, que criam unidade harmônica da obra, foram extraídos da série em grupos de três sons. Não houve transporte. (Guerra-Peixe *apud* Lima, 2002)

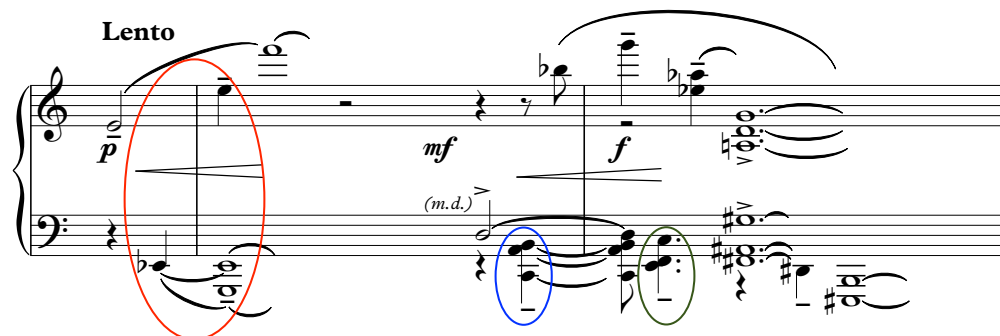
Pode-se observar que a série original usada por Guerra-Peixe – $O_4 \{E, Eb, G, F, D, C\#, A, B, Bb, Gb, C, Ab\}$ – é formada por 2 hexacordes de mesma qualificação na tabela de Allen Forte, como as *Quatro epígrafes* aqui analisadas. O conjunto em questão é o 6-2 (012346), enquanto o utilizado por Eunice era o 6-5 (012367).

Figura 86 - Mapeamento da série dodecafônica em *Música n. 1* de Guerra-Peixe (c. 1-2 com anacruse).

Outro fator de aproximação entre as composições de Guerra-Peixe e Eunice é a extração de grupos de 3 sons da serie O_4 para criar acordes que tem presença marcante no decorrer da peça, como observou o próprio compositor na citação. No trecho inicial da peça foram encontrados os tricordes 3-3 (014), 3-6 (024) e 3-4 (015), como mostra a figura a seguir.

/site/sescpartituras/resultado/resultado?comp=2A35A45A3D0756BB832579B4006A92DB&part=BA87194E8C C1B115832579DC006F13BA>. Acesso em 07/01/2021.

Figura 87 - Tricordes derivados da série original em *Música n. 1* de Guerra-Peixe (c. 1-2). Tricorde 3-3 (em vermelho), 3-6 (em azul) e 3-4 (em verde).



Algumas influências podem também ser apontadas entre peças alheias interpretadas por Eunice e as suas próprias composições, através da oposição. Como exemplo pode-se citar o uso de trechos da série dodecafônica com maior liberdade durante toda uma peça, conforme Eunice empregou nas *Quatro Epígrafes*, contrastando com a postura mais rígida de Guerra-Peixe nas obras escritas sob essa mesma técnica.

A esse respeito verifica-se uma carta escrita por Guerra-Peixe a Curt Lange, na qual ele afirma que a preocupação em “não repetir nunca uma ideia melódica ou rítmica” teve como resultado a falta de intérpretes para determinadas obras suas. Segundo ele, “o *Quarteto Misto* já foi ensaiado várias vezes em Buenos Aires e não conseguiram executá-lo” (GUERRA-PEIXE, 1947 *apud* ASSIS, 2006, p. 199).

Ainda que sem registros de interpretações públicas por Eunice Katunda, algumas peças criadas por compositores ligados a ela também parecem ter influenciado suas produções musicais. Como exemplo tem-se a primeira das *Três Peças para Piano*¹³³, ciclo que reúne composições distantes cronologicamente, composta por Koellreutter em 1945¹³⁴.

De acordo com a análise de Amadio (1999, p. 61), a primeira peça “se enraíza na linguagem inaugurada pelo dodecafonismo, ainda que não rigidamente.” Afirma também que não foi possível reconhecer uma única série que permeasse toda a obra ou cada uma das peças. Sendo assim, sua análise abordou o processo de estruturação gestáltica¹³⁵, bem como sua variação e transformação. Amadio reconhece duas grandes gestaltes geradoras desta peça, indicadas por ela como A e B nos c. 1-2 e c. 3-4.

¹³³ *Três Peças para Piano* possui gravação de Caio Pagano que, de acordo com o catálogo de obras de Koellreutter (1987, p. 27; 39), foi realizada na Sala Funarte S. Miller, no Rio de Janeiro, em 1982. Gravações encontram-se disponíveis no canal do Instituto Piano Brasileiro – IPB. Dados na Bibliografia.

¹³⁴ De acordo com o catálogo de obras a respeito da obra do compositor, as *Três Peças para Piano* foram compostas em períodos diferentes. A primeira delas, *Música 1945*, foi composta em 1945, enquanto as outras peças do ciclo foram realizadas em 1965 e 1977. A segunda peça, sem título próprio, possui dedicatória ao pianista berlinense Klaus Biling e a terceira peça, denominada *Tanka V*, apresenta dedicatória a Tadasama Sakai.

¹³⁵ De acordo com a Amadio (1999, p. 54), Koellreutter costumava traduzir o termo Gestalt como “configuração (unidade estrutural ou, abreviadamente, estrutura) que pode ser percebida de imediato como um todo”.

As gestaltes A e B apontadas por Amadio na peça de Koellreutter coincidem com os materiais texturais empregados por Eunice Katunda em sua *Epígrafe 1*, aqui denominados Material 1 e Material 2. Nos primeiros compassos são apresentados dois materiais contrastantes em ambas as peças, sendo o chamado Material 1 (ou Gestalt A) apresentado primeiramente de maneira vertical com figuras de maior duração e o Material 2 (ou Gestalt B) em textura horizontal, em figuras de menor duração. Neste mesmo trecho também é possível observar que a exploração dos registros grave e agudo, assim como a direção (ascendente e descendente).

Figura 88 - Introdução de *Epígrafe 1*. Material 1 e Material 2 (c. 1-3).

Figura 89 - Introdução da primeira das *Três peças para piano*. Material 1 e Material 2 (c. 1-3).

Além das semelhanças entre seus materiais texturais e o direcionamento dos registros do piano entre *Epígrafe 1* e a primeira peça de *Três Peças para Piano*, verifica-se que a peça de Koellreutter e as quatro peças do ciclo de Eunice (*Quatro epígrafes*) apresentam trechos em que o registro grave do piano é empregado como um recurso de final de frase ou seção. Como exemplo tem-se a Codeta de *Epígrafe 2* (c. 9-11) e um trecho da parte final de *Três Peças para Piano* (c. 24-26), denominado pelo compositor (Koellreutter) como *Più lento*. Neste trecho verifica-se o emprego de notas esparsas em registros médio, agudo e grave do piano como finalização das peças dos dois ciclos.

Figura 90 - Codeta de *Epígrafe 2* (c. 9-11).

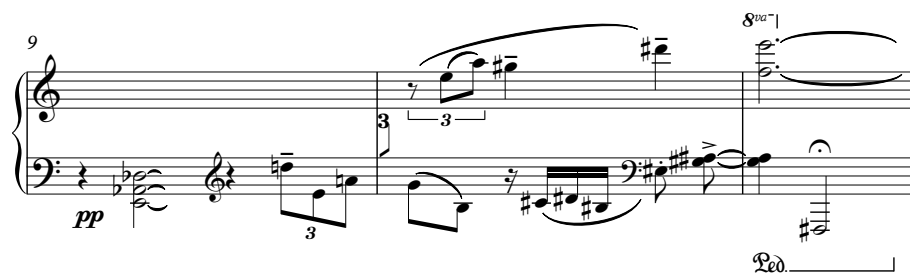
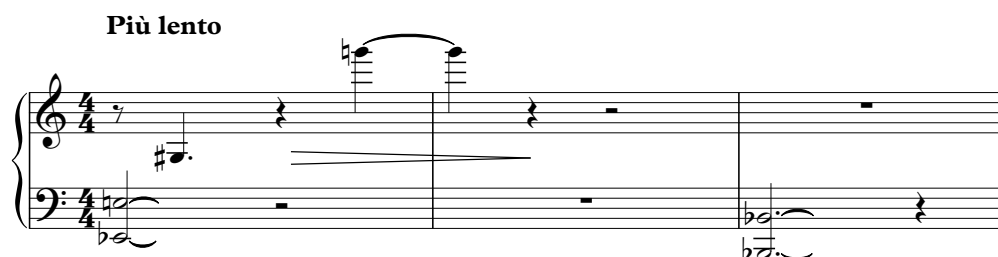


Figura 91 - Parte final de *Três peças para piano* (c. 24-26).



Conforme se observou, além do emprego da técnica dodecafônica, *Quatro epígrafes* também apresenta procedimentos composicionais semelhantes à outras peças para piano interpretadas e/ou conhecidas por Eunice Katunda em momento próximo à sua composição (final da década de 40). O uso da dodecafonia por parte de Eunice, e de integrantes do grupo Música Viva tais como Guerra-Peixe e Koellreutter, também exemplificam a maneira como a técnica foi compreendida e empregada pelo grupo.

Além do paralelo realizado entre a peça de Eunice e as de alguns compositores pertencentes ao Música Viva, é possível observar semelhanças e diferenças na aplicação da técnica dodecafônica em duas obras da própria Eunice Katunda como, por exemplo, a peça para piano *Quatro Epígrafes* (1948) aqui analisada e o seu *Quinteto Schoenberg* (1949)¹³⁶.

Observa-se que de maneira igual à *Quatro Epígrafes*, a peça para clarinete, clarinete baixo, viola, violoncelo e piano foi composta a partir da técnica dodecafônica, mas com a inserção de temas de inspiração nacionalista. Segundo Koellreutter (1949, *apud* KATER, c.1925-c.1970), “embora [o *Quinteto*] seja de fatura dodecafônica, apresenta características da música brasileira que assim emprestam feição de todo particular à linguagem atonalista dessa compositora moderna”.

No caso, a inserção de temas melódicos e rítmicos de inspiração nacionalista pode ter se devido mais à dedicatória de Eunice ao criador do dodecafonismo – cuja *Ode to Napoleon*

¹³⁶ Para análise completa desta obra, consultar CANDIDO; MONTEIRO DA SILVA, 2021.

Buonaparte Op. 41 (1942) serviu como referência para a criação do *Quinteto Schoenberg* – do que propriamente ao desejo de parecer moderna, como a definiu Koellreutter. Aparentemente, Schoenberg teria composto *Ode to Napoleon Buonaparte* com base em um poema homônimo de Lord Byron, “para dar dramaticidade a uma obra baseada numa técnica cerebral e auditivamente pouco compreensível como a dodecafônica” (CANDIDO; MONTEIRO DA SILVA, 2021, p. 289). Walter Bailey (*apud* SHAW; AUNER, 2010, p. 12) associa essa atitude de Schoenberg com sua preocupação em ser compreendido pelo público dos EUA, país do qual recebera cidadania em 1941. O autor também aponta o empenho do criador do dodecafonismo em “reconciliar o ‘Coração e Cérebro na Música’”¹³⁷.

Figura 92 - *Quinteto Schoenberg*. Tema Nordeste apresentado pelo clarinete (c. 34-41).



Em relação à técnica dodecafônica, a primeira serie O_7 apresentada pelo piano no c. 1 é completada por uma nota realizada pelo clarinete baixo no c. 2 (Figura 93).

¹³⁷ “[Schoenberg’s engagement with the challenges of] reconciling the ‘Heart and Brain in Music’”.

Figura 93: Introdução em acordes apresentada pelo piano nos c. 1-2 da peça *Quinteto Schoenberg*, com indicação de serie dodecafônica.

Animato ♩ = 60

12

2 4 6 8 10 11
1 3 5 7 9

8^{va}

Em comparação com as *Quatro Epígrafes*, verifica-se a presença de dois hexacordes iguais nas series empregadas nas duas peças: o hexacorde 6-5 (0 1 2 3 6 7) em *Quatro Epígrafes* e 6-20 (0 1 4 5 8 9) em *Quinteto Schoenberg*. Este último é inversionalmente simétrico, ou seja, de igual leitura em termos de intervalos utilizados tanto da esquerda para direita como vice-versa.

Outro ponto a se destacar a respeito do hexacorde 6-20 é o fato de que ele foi empregado na peça *Ode to Napoleon Buonaparte* de Arnold Schoenberg, como mostra a figura a seguir.

Figura 94 - *Ode to Napoleon*. Hexacorde 6-20 (0 1 4 5 8 9) usado na parte do violino I e violino II (c. 62).

62 ♩ = ♩

9 4 1 8 5 0
1 8 5 0 9 4

Figura 95 - Hexacorde 6-20 (0 1 4 5 8 9) usado por Eunice Katunda em *Quinteto Schoenberg* (c. 1-2), mapeado na parte do piano e do clarinete baixo.

Animato ♩ = 60

Ademais, é importante ressaltar que o hexacorde formulado por Schoenberg e empregado por Eunice em *Quinteto Schoenberg* – 6-20 – também foi utilizado por Luigi Nono em sua peça *Variazioni Canoniche sulla serie dell'op 41 di Arnold Schoenberg*, para orquestra (1950)¹³⁸. A respeito disso, é importante salientar a ligação entre Nono e Eunice que, juntamente com Bruno Maderna, estabeleceram contato no final da década de 40, ou seja, no período dos estudos e da estadia de Eunice na Europa¹³⁹.

Voltando ao estudo comparativo entre as duas peças dodecafônicas de Eunice Katunda, verifica-se que *Quatro epígrafes* apresenta exclusivamente procedimentos dodecafônicos, enquanto no *Quinteto Schoenberg* observa-se uma mescla da dodecafonía com elementos característicos da música folclórica brasileira. O uso de ritmos sincopados, notas repetidas e melodias modais nos temas nordestinos inseridos, aproxima *Quinteto Schoenberg* da obra composta em sua Fase de Formação - *Variações sobre um Tema Popular*¹⁴⁰.

¹³⁸ (Cf: IDDON, 2013, p. 37-38).

¹³⁹ Conforme destacado na nota de rodapé 40 da presente tese, Eunice revela no texto “A minha viagem para a Europa” que ela, Nono e Maderna escreveram três líricas (cada um a sua) para conjunto coral e instrumental com dedicatória a Scherchen como forma de gratidão por todo aprendizado que tiveram com o regente e amigo. Dessa maneira, esta declaração evidencia a troca de informação e referências entre ela, Nono e Maderna durante o período de sua permanência na Europa (KATUNDA, 1949 *apud* KATER, 2020, p. 153).

¹⁴⁰ A diferença principal é que na Fase de Formação a compositora usaria elementos do atonalismo para dar um caráter moderno à obra e, num possível início de transição de sua Fase Música Viva para a retomada do nacionalismo, ela faz o contrário, usando elementos do folclore brasileiro para dar um caráter mais humanista a obras atonais e/ou dodecafônicas. Isso também havia sido feito pelo próprio criador do dodecafonismo Arnold

Figura 96 - Tema Nordestino sincopado realizado pela viola e violoncelo no *Quinteto Schoenberg* (compassos 11 – com anacruse – a 13).

The image shows a musical score for Viola and Cello. The top staff is for Viola, marked 'sul ponticello' and 'molto legato'. The bottom staff is for Cello, marked 'f aspro' and 'sul ponticello'. Both staves show a syncopated rhythmic pattern. The Viola part has a melodic line with some grace notes, and the Cello part has a more rhythmic, percussive line. Both parts end with a 'vibrato' marking.

De qualquer forma, embora as duas peças de Eunice apresentem características musicais próprias – assim como diferentes abordagens em relação a técnica dodecafônica – ambas se enquadram na Fase Música Viva de Eunice por fazer uso da técnica dodecafônica difundida pelo grupo e movimento de mesmo nome. As diferenças encontradas entre as peças também podem evidenciar a variedade de possibilidades de aplicação da técnica dodecafônica, e/ou até mesmo as diferentes visões de Eunice sobre a dodecafonía, já que as duas peças foram compostas em momentos distintos (*Quatro* epígrafes foi a primeira peça dodecafônica realizada por Eunice e *Quinteto Schoenberg* sua última manifestação composicional diretamente ligada à técnica e ao dodecafonismo).

3.3 Fase Nacionalista

A Fase Nacionalista de Eunice Katunda corresponde ao período após o seu rompimento com o Música Viva e ao seu realinhamento estético musical em favor do nacionalismo. De acordo com Souza (2009b), “Eunice se aproxima dos ideais de Mário de Andrade, e passa a ter no Ensaio Sobre a Música Brasileira seu livro-referência”.

Deste modo, nota-se a valorização da cultura nacional, manifestada por meio das atividades de Eunice como autora, regente, pianista, arranjadora e, principalmente, como compositora.

Esta fase pode ser apontada como o período de sua maior produção composicional, com um total de 49 peças, sendo esta criação musical dividida entre peças próprias, arranjos e orquestrações. Como foi dito anteriormente, verifica-se a composição de 7 obras para piano solo, a citar *Estudos folclóricos*, *Momento de Lorca* (partitura extraviada), *Trovador obstinado*,

Schoenberg, assunto discutido no artigo *Eunice Katunda e seu Quinteto Schoenberg: uma homenagem ao criador do dodecafonismo* (CANDIDO; MONTEIRO DA SILVA, 2021).

*Quatro momentos Rilke, Sonata de Louvação, Seresta Piracicaba e Cinco Serestas*¹⁴¹ (partitura extraviada).

a. Análise de Seresta Piracicaba

Seresta Piracicaba foi composta em 1965 e sua cópia definitiva data o ano de 1966. Sua estreia ocorreu no mesmo ano de sua composição, com interpretação da própria compositora¹⁴² (KATER, 2020, p. 299). A versão utilizada para a presente pesquisa encontra-se em manuscrito e abrange 11 páginas no total¹⁴³.

Na bibliografia do livro de Kater (2020, p. 349) observa-se o registro de um texto em manuscrito de Eunice Katunda a respeito dos violeiros de Piracicaba, assim como notas sobre o folclore local, datado em 21/04/1948. Da mesma maneira, verifica-se a apresentação deste texto em uma “Feira Folclórica” de Piracicaba em 03/03/1949. Apesar da falta de registros e acesso a este documento, entende-se que a peça *Seresta Piracicaba* pode ter sido influenciada pelos fatores mencionados acima e também por sua viagem de pesquisa na cidade no ano de 1946, conforme destacado em seu curriculum.

Inspirada em ritmos e melodias de cantos e/ou danças populares brasileiras, esta peça se assemelha a uma espécie de *suíte*, na medida em que os temas são apresentados em sequência¹⁴⁴. São apresentadas cinco diferentes danças e/ou cantos populares, a citar: Rojão, Bate-pé, Toada, Moda e Desafio. Estes temas aparecem 12 vezes ao longo da peça, como mostra a tabela a seguir¹⁴⁵.

¹⁴¹ Cinco Serestas foi formada por um conjunto de peças, sendo elas *Seresta em lá* (1967) e *Duas serestas* (1965). Todas as partituras foram extraviadas (KATER, 2020, p. 303).

¹⁴² Apesar da falta de registros e programas de concerto do evento, acredita-se que a estreia ocorreu no “Recital Música do Século XX” realizado no ano de 1965 na cidade de Piracicaba (São Paulo) pela Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba, conforme listado na tabela 6 da presente tese (2.3d).

¹⁴³ Verifica-se a existência de uma versão da *Seresta Piracicaba* para quarteto de cordas, realizada pelo compositor Matheus Bitondi. Esta versão foi estreada pelo Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo no dia 16 de fevereiro em recital intitulado *Semana de 22: identidade brasileira*, na cidade de São Paulo.

¹⁴⁴ “A forma Suíte (série de danças) não é patrimônio de povo nenhum. Entre nós ela aparece bem. No fim dos bailes praeanos, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música ‘pra acabar’ constituída pela junção de várias danças de forma e caracter distintos. E si de fato não basta essa brincadeira possivelmente de importação, não sei, pra justificar a forma de suíte como hábito nacional, ela ocorre noutras manifestações também. Nas rodas infantis é comum a piasada ajuntar um canto com outro. Chegam mesmo a fixar suítes com sucessão obrigatória de peças”. (ANDRADE, 2006, p. 53).

¹⁴⁵ Nota-se a variação da métrica rítmica a cada mudança de dança e, em alguns casos, ao longo da mesma dança, conforme observado no Desafio, Bate-pé e Toada.

Tabela 10 - Danças e métrica rítmica apresentadas em *Seresta Piracicaba*, conforme indicações do manuscrito.

FORMA MUSICAL		
Dança	Compassos	Fórmula de compasso
Rojão	01-09	4/4
Bate-pé	10-29	3/4 2/4 3/4
Toada	30-41	2/4
Rojão	42-44	4/4
Bate-pé	45-53	4/4
Moda	54-66	2/4
Desafio	67- 89	4/4 2/4 3/4
Rojão	89 - 90	4/4
Bate-pé	91-102	4/4 3/4
Moda	103- 112	3/4
Toada	113-131	3/4 4/4
Rojão	131-133	4/4

A fim de melhor entender os temas usados por Eunice, vale mencionar as características de cada um deles.

Rojão

Dança similar ao *Baião*, bastante popular na região nordeste do Brasil.

Além de ser uma espécie de dança, o Rojão é mais um veículo musical onde os cantadores nordestinos procuram descrever as suas próprias façanhas, ou as façanhas de alguma personagem famosa na região. O motivo é sempre a narrativa de episódios de valentia, coragem e arrojo, com o fim de conquistar a admiração e o respeito dos assistentes¹⁴⁶.

Bate-pé

O movimento de batidas de pé é encontrado em diversas danças populares brasileiras. Em São Paulo e em Minas Gerais, por exemplo, a *Catira* ou *Cateretê* reúne homens em duas fileiras opostas, cada uma com um violeiro ou cantador na ponta. Estes iniciam a dança com um “rasqueado” ao violão, que é seguido pelos dançarinos que realizam bate-pés, palmas (“bate-mãos”) e pulos. Depois desta demonstração, os violeiros iniciam uma moda de viola. Esta sequência alternando bate-pés, bate-mãos e moda é repetida algumas vezes¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Definição copiada do Dicionário Informal SP, postada sem autoria em 10/06/2008. Cf.: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/roj%C3%A3o/>>. Acesso em 8/3/2022.

¹⁴⁷ Cf.: “Sobre folclore e educação”, s.a., s.d., p. 5. Disponível em: <https://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_dancas.pdf>. Acesso em 8/3/2022.

Ainda no dicionário de Mário de Andrade, sobre o verbete bate-pé: “Uma das denominações do cateretê. 2. Algumas vezes usado como sinônimo de fandango, baile, arrasta-pé” (Andrade, 1989, p.51), o que aponta o uso de uma mesma expressão para ambas as danças, por questões óbvias, são danças de sapateado (SANCHEZ, 2017, p. 308).

Moda

A moda é um gênero musical trazido ao Brasil pelos portugueses colonizadores, sendo em sua origem uma canção aristocrática que exaltava a beleza do amor e/ou feitos heroicos. “Ao chegar à colônia, como é natural, a música adaptou-se às temáticas nativas. Saem os grandes guerreiros e entram os boiadores e pescadores, que passavam por verdadeiras aventuras para sobreviver” (BEZERRA, s.d.).

Toada

As Toadas são composições de cantadores, associadas a “uma produção literária de caráter popular, que não se pretende erudita ou culta” (GONDIM; CYNTRÃO, 2013, p. 382). Segundo as autoras, “as toadas representam o excluído, aquele que luta pela preservação do patrimônio cultural que produz e pelo seu reconhecimento”.

Gondim e Cyntrão também comentam que “antes, [as toadas] ocupavam um lugar de circulação específico, dentro das rodas e das festividades, hoje, com o registro em mídia digital, esse lugar se amplia e ganha proporções indimensionáveis” (*Ibidem*).

Desafio

Disputa musical em que dois cantadores se alternam com versos improvisados¹⁴⁸.

Seresta

A seresta é um estilo musical que tem como característica homenagear os romances e os afetos da vida cotidiana, sempre com intensa carga emocional. Os seresteiros utilizam instrumentos de corda (violão, violão de 6 cordas, cavaquinho, etc), de sopro (como flauta), de batuceira (pandeiro, por exemplo), entre outros. De acordo com Castro (2018, p. 44), “a seresta é um termo moderno, que se refere às cantorias realizadas em ambientes fechados”, sendo sua exibição realizada a partir de “músicas com ritmos mais rápidos, como samba-canções”. Já Ferrari (2017, p. 22) aponta que a seresta era um gênero e/ou estilo “comum no ambiente urbano brasileiro do século XIX e boa parte do XX”, realizado por músicos populares “que tinham como principal instrumento o violão [...] e a voz”.

¹⁴⁸ Cf.: Aulete digital. Disponível em:< <https://www.aulete.com.br/desafio>>. Acesso em 8/3/2022.

Quanto à forma musical

Apesar de se remeter a uma espécie de *suite*, pela organização de cantos e danças em sequência, nota-se também que os temas usados por Eunice Katunda podem ser agrupados em torno das danças Bate-pé e Moda (ou Toada), precedidas por uma introdução (ou transição) feita pelo Rojão. A forma então seria descrita como **A, A', B, A''**, sendo **B** a única seção com material distinto das demais. Esta seção corresponderia ao Desafio.

Neste sentido, a compositora teria seguido um esquema parecido com a dança paulista e/ou mineira *Catira* ou *Cateretê*, conforme descrição apresentada no verbete Bate-pé. Enquanto na *Catira* a introdução é geralmente feita por um “rasqueado” ao violão, na *Seresta Piracicaba* esta corresponderia ao Rojão. Depois disso, na *Catira* segue-se uma sequência que alterna bate-pés e bate-mãos (parte rítmica) a modas de viola (parte melódica), que Eunice aplica em todas as seções com exceção da **Seção B**. A Moda é às vezes substituída por Toada.

Em relação à harmonia, esta obra se assemelha às *Variações sobre um Tema Popular*, que alterna seções e/ou movimentos atonais-modais e tonais cromáticos.

Seção A

Inicia-se com uma Introdução (c. 1 a 9) feita pelo Rojão, após o qual segue-se a primeira apresentação do Bate-pé (c. 10 a 29), rítmico e homofônico, seguido da Toada (c. 30 a 41), mais lírica e em textura de melodia acompanhada. Esta seção compreende os compassos 1 a 41.

O Rojão tem métrica de 4/4 e é pós-tonal, no qual se observa o emprego de 11 sons do modo cromático nos três compassos que abrem a obra (exceção é a nota *la*), assim como a preparação de um centro em *Si*, verificado na frase seguinte.

Figura 97 - Primeira frase da Introdução feita pelo Rojão em *Seresta Piracicaba* (c.1-3).

Rojão

A dinâmica fica em torno de *f* e *ff* nos primeiros três compassos, passando a *pp* nos compassos seguintes (c. 4-9).

Observa-se que a primeira frase é realizada em uníssono na região grave e média do piano, sendo a melodia da mão esquerda executada duas oitavas abaixo em relação à mão direita. Já na frase seguinte, a melodia é executada na região média e aguda do piano, também com distância de duas oitavas, porém com intervalos de 3ª maior e menor, ou seja, com centro em Si e em acordes de terça, porém sem conexão tonal por conta do movimento paralelo. Esta diferença de registros pode aludir às duas fileiras de dançarinos que se alternam na apresentação da *Catira*.

O motivo melódico principal do Rojão, aqui chamado de **m m 1**, é verificado logo no primeiro compasso da peça, sendo realizado como uma espécie de “chamada” que se repete ao longo de toda a *Seresta*. Este motivo tem como perfil melódico um arpejo diminuto alcançado por apojatura, ainda que a compositora opte pela atonalidade ao colocar *mi#* em vez de *fa natural*. Este motivo será variado e invertido em diversos trechos da peça, como é possível notar já na Introdução.

Figura 98 - Motivo melódico (**m m 1**) variado, observado nos compassos 1 a 3 de *Seresta Piracicaba*.



Em relação ao ritmo, o motivo (**m r 1**) obedece a um padrão de tercinas de semicolcheias seguidas por uma nota mais longa, que varia em semínima pontuada, como no c. 1 e 5, bem como colcheia, conforme c. 5 e 6 (figura 99). Este também será variado através do uso de síncopas e de outros elementos.

Figura 99 - **m r 1** observado, com variações, nos compassos 1 a 6 de *Seresta Piracicaba*.

Rojão

Observa-se que o motivo melódico destacado se encontra presente ao longo de toda a *Seresta*, sendo recorrente não apenas no *Rojão*, mas também na *Toada* (c.31 e seu anacruse - 32), no *Desafio* (c.72) e na *Moda* (c. 103-104, 105-106, 107-108 109-110). Com este procedimento a compositora garante coerência melódica à peça, mesmo alternando trechos tonais e atonais.

A apoiatura descendente pode aparecer com sentido invertido, como mostra a figura a seguir (figura 100).

Figura 100 - **m m 1** observado com sentido invertido no início da *Toada* de *Seresta Piracicaba* (c. 31 e seu anacruse - 32).

Toada
meno ♩ = 69

Figura 101 - **m m 1** observado no fim do Desafio de *Seresta Piracicaba* (c. 72).



Figura 102 - **m m 1** observado no início da Moda de *Seresta Piracicaba* (c. 103-104).

Moda

Segue-se ao Rojão o Bate-pé, que aparece três vezes ao longo da peça de maneira diferente a cada aparição. A primeira passagem do Bate-pé (c. 10-30), correspondente à Seção A, pode ser dividida em duas partes, que se assemelham a dois temas, um mais rítmico (em oitavas sincopadas) e outro mais melódico (em acordes com ritmo pontuado e síncopas). O Tema 1, em oitavas, vai do c. 10 ao 18, ao que se segue uma ponte de 5 compassos (c. 19, com anacruse no c. 18, a 23) que também alterna trechos em acordes paralelos (c. 19-20) e em oitavas sincopadas (c. 21 a 23). O trecho em oitavas traz uma variação do **m m 1**.

É interessante notar que o Tema 1, mais rítmico e enérgico, com indicação “seco” e “martelato”, é tonal cromático com centro em Si m, empregando acordes maiores com 9^a e resolução de dissonâncias por intervalos de 2^am, como mostra a figura a seguir.

Figura 103 - Tema 1, em oitavas sincopadas, de Bate-pé na Seção A de *Seresta Piracicaba* (c. 10-13).

Bate-pé

marcato ma p cresc. *poco a poco* *f seco*

Figura 104 - Ponte entre temas 1 e 2, trecho em acordes paralelos. Bate-pé, Seção A de *Seresta Piracicaba* (c. 18-20).

seco

Figura 105 - Ponte entre temas 1 e 2, trecho em oitavas sincopadas varia o **m m 1**. Bate-pé, Seção A de *Seresta Piracicaba* (c. 21-23).

8^{va} *21* *dim. rall...* *mais calmo, sonhando*

Já o Tema 2, que ocupa os c. 24 a 30 com caráter calmo e sonhador, é pós-tonal, pois utiliza coleção cromática formando tríades invertidas com ou sem sobreposição de terças. Traz também o motivo rítmico 2 (**m r 2**), que será preponderante na próxima aparição do Bate-pé, na Seção A'.

Figura 106 - **m r 2** no Tema 2 de Bate-pé, Seção A de *Seresta Piracicaba* (c. 24 com anacruse)

23 *8^{va}* *mais calmo, sonhando* *p*

A Toada que complementa a Seção A é observada entre os c. 31 (com anacruse) e o 41. Utilizando o modo Do# Mixolídio, tem fraseologia de período de oito compassos (4 + 4) – que já difere do Rojão e do Bate-pé, com frases assimétricas – seguida de extensão de 3 compassos. Apresenta antecedente contrapontístico e conseqüente em textura de melodia acompanhada por acordes.

É importante destacar que tanto o antecedente como o conseqüente deste tema se iniciam com parte do motivo melódico já destacado.

Figura 107 - Antecedente contrapontístico do período da Toada, apresentado na Seção A de *Seresta Piracicaba* (c. 31 e seu anacruse -34).

Toada
meno ♩ = 69

Figura 108 - Conseqüente em melodia acompanhada do período da Toada, apresentado na Seção A de *Seresta Piracicaba* (c. 35 e seu anacruse - 38).

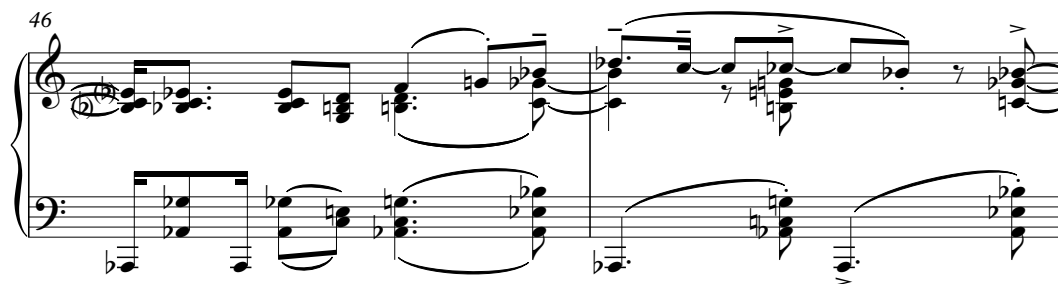
Seção A'

Nesta seção, que segue o esquema da inicial, o Rojão, é mais curto (c. 42 a 44) e faz papel de transição para o Bate-pé. Estendendo-se entre o c. 42 e o 66, a Seção A' também traz como variação a substituição da Toada pela Moda. Esta, com textura de melodia acompanhada, tem linha melódica baseada em tercinas (como o **m r 1**) e apresenta polirritmia em relação ao baixo. Com indicação de caráter melancólico, traz a verdadeira languidez da seresta, ou serenata. É tonal cromática, com centro em Si m.

O Bate-pé é atonal-modal, ocorrendo entre os c. 45-53. De maneira igual à primeira aparição desta dança na peça, este trecho é mais rítmico, sendo uma pequena melodia realizada apenas na voz mais aguda da peça no c. 47 (e seu anacruse). Esta passagem melódica também

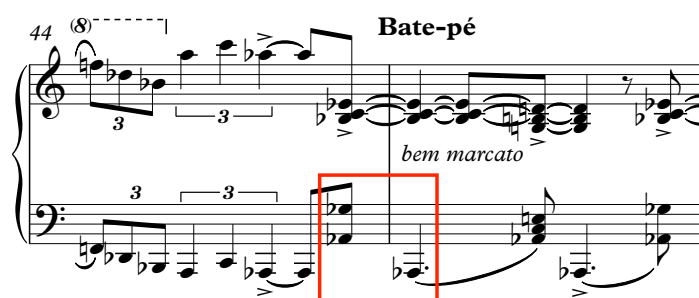
inicia com o motivo melódico principal da peça (**m m 1**), sendo realizado nas notas do acorde de sol diminuto (*sol, sib e reb*), seguido por um intervalo de 2ª menor descendente (*do*). Foi caracterizado como atonal-modal pela presença de acordes formados sobre os modos maior e menor, porém sem a direcionalidade do discurso tonal.

Figura 109 -Melodia destacada na segunda aparição da dança Bate-pé (Seção A') em *Seresta Piracicaba* (c. 46-47)



Como foi dito anteriormente, o Bate-pé desta seção traz o **m r 2** de forma preponderante (embora com os valores das figuras invertido), como mostra a figura a seguir.

Figura 110 - **m r 2** variado na segunda apresentação de Bate-pé, Seção A' de *Seresta Piracicaba* (c. 46 com anacruse).



Por sua vez, a Moda compreende os compassos 54 (com anacruse) a 66. Assim como a Toada, a Moda aparece duas vezes ao longo de *Seresta Piracicaba* e também é realizada de maneira diferente nas duas aparições.

Realizada sob indicação de “melancólico”, a melodia da Moda na Seção A' está presente na voz mais aguda da peça e na região média do piano¹⁴⁹. Observa-se que esta melodia aparece em díades, enquanto o acompanhamento é realizado de maneira deslocada em razão das tercinas de colcheias presentes em praticamente toda a voz superior (mão direita do pianista),

¹⁴⁹ É interessante notar como a compositora evita os registros mais agudos do piano, provavelmente pelo fato de ser a *Catira* uma dança realizada totalmente por homens, tanto na música como na dança.

contrastando com as tercinas de semínimas do plano inferior, causando polirritmia. A linha tercinada do acompanhamento pode aludir a gestos idiomáticos do violão, presentes nas Modas de Viola.

Figura 111 - Moda (Seção A') em *Seresta Piracicaba* (c. 54-58).

Assim como a Toada, a Moda tem fraseologia regular e simétrica, em formato de sentença de 8 compassos (4 + 4) que se estende do c. 54 ao 61. Segue-se uma extensão de 5 compassos (c. 62 a 66).

Seção B

A Seção B apresenta o Desafio (c. 67 a 89), no qual Eunice introduz um novo motivo rítmico em colcheias (**m r 3**). Esta é a única dança que aparece apenas uma vez ao longo da peça, sendo tratada como um clímax, ou seja, o ápice da obra. Ela também não é precedida por transições que fazem referência ao Rojão.

A Seção B pode ser dividida em duas pequenas seções, B1 e B2, ambas com fraseologia de sentença. Na primeira pequena seção B1, esta sentença apresenta nove compassos, sendo o início entre os c. 67-71 e a continuação entre os c. 72-75. O início é realizado como se representasse um desafio entre o cantor e/ou violeiro (c. 67, 69 e 70) e os dançarinos de Bate-pé (c. 68 e 71). O canto apresenta o **m r 3** em contraponto paralelo, à distância de sextas maiores e/ou menores.

Figura 112 - Início da sentença de Desafio na Seção B de *Seresta Piracicaba* (c. 67-71), com destaque para o **m r 3** em contraponto paralelo.

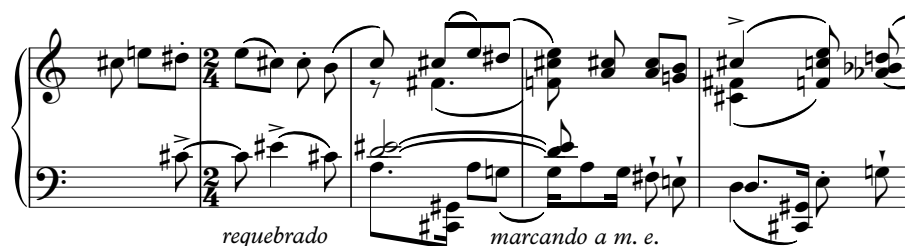
Já a continuação recorda o Rojão, com o **m m 1** apresentando notas do acorde de Dó Maior seguido por um intervalo de 2ª menor descendente (*fa#*). Após este motivo, a passagem segue de maneira descendente, como uma finalização desta seção.

Figura 113 - Continuação da sentença de Desafio na Seção B de *Seresta Piracicaba* (c. 72-75).

A segunda pequena seção desta dança (B2) é verificada entre o c. 76 (e sua anacruse) e o c. 89. Neste trecho, marcado na partitura como “requibrado”, é apresentado um contraponto em forma de cânone não estrito.

A fraseologia segue sendo de sentença, com o início entre os compassos 76 e 79 e a continuação entre o c. 80 e o c. 83. Após este trecho há uma extensão de seis compassos, que finaliza a seção no c. 89.

Figura 114 - Início da sentença de B2, no Desafio de *Seresta Piracicaba* (c. 76 e sua anacruse -79).



Seção A''

A Seção A'' se inicia com uma menção ao Rojão, novamente fazendo as vezes de transição (c. 89-90). Segue-se o Bate-pé (c. 91-102) explorando o **m r 2**, como na Seção A'.

Figura 115 - Padrão melódico e rítmico (utilizando o **m r 2**), observado na terceira aparição de Bate-pé em *Seresta Piracicaba* (c. 91-92).



Em sua última aparição nesta peça, o Bate-pé termina de maneira variada, com menos articulações rítmicas, como uma finalização. A respeito disso, também nota-se a indicação de *rall* e *dim* na partitura.

Também caracterizando uma seção final mais grandiosa, Eunice coloca na Seção A'' tanto a Moda como a Toada, após o Bate-pé. A Moda (c. 103 a 112) varia o tema do Rojão com fraseologia de sentença, sendo o início entre os compassos 103 e 107 e a continuação entre o c. 108 (com anacruse) e o c. 112. O caráter do Rojão também é alterado, com dinâmica *pp* e indicação *calmo, sonhando*.

Figura 116 - **m m 1** do Rojão observado no início da Moda (Seção A'') de *Seresta Piracicaba* (c. 103-107).

The musical score for 'Moda' is written in 3/4 time and G major. It consists of two systems of staves. The first system (measures 103-105) is marked *pp* and *calmo, sonhando*. It begins with a trill in the right hand. The second system (measures 106-107) includes a triplet in the right hand and a triplet in the left hand.

Assim como o Bate-pé inicial, a Toada (c. 113-131) apresenta dois temas contrastantes, aqui chamados de Tema 3 e Tema 4. O Tema 3 se inicia no c. 113 e se estrutura em acordes e ritmo sincopado, sem melodia principal. A dinâmica marcada é *pp* e a indicação é *triste*. Este tema vai até o c. 118.

Já o Tema 4 se estrutura em uma sentença de oito compassos (c. 119-126), formada por dois períodos de quatro compassos cada (2 + 2). Segue-se uma extensão entre os compassos 127-131, que finalizam a Seção A''.

Figura 117 - Antecedente do período inicial da Toada em *Seresta Piracicaba* (c. 119-120).

The musical score shows the antecedent of the initial period of 'Toada' in 3/4 time and G major. It consists of two staves. The right hand features a triplet of chords, and the left hand features a triplet of chords.

Este Tema 4 faz referência ao anterior apresentado na Moda da Seção A', em tercinas e caráter lânguido, como mostram as figuras a seguir.

Figura 118 - Toada, Seção A'' (c. 119).



Figura 119 - Moda, Seção A' (c. 53-54).

O uso de díades com intervalos de 3^a e 6^a no Tema 4 de Toada, da Seção A'', faz referência às sextas usadas no Desafio, seção clímax da peça. Já o acompanhamento em acordes causando polirritmia lembra a própria Moda da Seção A'. Todos estes elementos mostram a preocupação da compositora em não deixar motivos e/ou temas “soltos” pela obra.

O período final da peça, entre os c. 127-131, apresenta uma finalização da dança, sendo os c. 127-128 muito parecidos com os c. 129-130.

Após a Seção A'', a compositora insere uma nova menção ao Rojão, em homofonia, entre os compassos 131 e 133. Nesta última aparição do Rojão, o motivo rítmico melódico do início da frase é alterado, funcionando como uma espécie de Codeta da peça.

Figura 120 -Variação observada na última aparição do Rojão na *Seresta Piracicaba* (c. 131-133).



A partir da análise realizada, segue na tabela 11 o esquema formal observado em *Seresta Piracicaba*, de Eunice Katunda.

Tabela 11 - Esquema formal de *Seresta Piracicaba*.

FORMA MUSICAL				
	Dança	Compassos	Seções	Compassos
Seção A	Rojão	01-09	Introdução (frase 1) Introdução (frase 2)	1-3 4-9
	Bate-pé	10-30	Tema 1 Ponte em acordes Ponte em oitavas Tema 2	10-18 19-21 21-23 24-30
	Toada	31-42	Antecedente do período Consequente do período	31-34 35-42
Seção A'	Rojão	42-44	Transição	42-44
	Bate-pé	45-53	Frase Transição	45-50 51-53
	Moda	54-66	Antecedente do período Consequente do período Extensão	54-57 57-61 62-66
Seção B B 1 e B2	Desafio	67- 89	B1 Início da sentença B1 Continuação da sentença B2 Início da sentença B2 Continuação da sentença Extensão	67-71 72-75 76-79 80-83 84-89
Seção A''	Rojão	89 - 90	Transição	89-90
	Bate-pé	91-102	Frase Transição	91-98 99-102
	Moda	103- 112	Início da sentença Continuação da sentença	103-107 108-112
	Toada	113-131	Tema 3 Tema 4 - 1o período 2o período Extensão -1o período 2o período	113-118 119-122 123-126 127-128 129-131
	Rojão	131-133	Codeta	131-133

b. Considerações parciais

Eunice se mostra, na *Seresta Piracicaba*, uma compositora extremamente preocupada com a coerência formal, melódica, rítmica e harmônica. Este é um traço da compositora que jamais se afasta de sua produção, seja em obras mais tradicionais ou mesmo nas mais

experimentais e de vanguarda. Neste sentido ela se aproxima mais de Camargo Guarnieri do que de Villa-Lobos – suas principais influências nacionalistas.

O uso do folclore nesta fase nacionalista se deve, principalmente, a um posicionamento político adotado por muitos integrantes do grupo de compositores Música Viva, de valorizar o elemento nacional e rechaçar o cosmopolitismo visto como elitista e alienante. Por este motivo, a compositora não se preocupa tanto em ser “moderna”, ao contrário, preocupa-se em ser compreensível para um maior número de pessoas, apesar de não abandonar a qualidade de elaboração que marca suas composições.

O fato de ela escolher uma forma mais vinculada à ideia de sonata (pela presença de dois temas contrastantes em algumas seções), ou mesmo de rapsódia (pela alusão a danças de caráter heroico, como o Desafio), segue também o pensamento de Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira*. Apesar de sugerir o uso de cantos e danças do folclore brasileiro em suítes – como no esquema em que ele imagina uma suíte formada por *ponteio, cateretê, coco, moda ou modinha, cururu e dobrado* (ANDRADE, 2006, p. 53-54) –, o autor também sugere que se use algumas destas formas como peças grandes:

E já que estou imaginando em peças grandes, é fácil evitar as formas de Sonata, Tocata etc., muito desvirtuadas hoje em dia. (...) Dentro de criações dessas, sempre conservando a liberdade individual a gente podia obedecer à obsessão humana pela construção ternaria e seguir o conselho razoável de diversidade nas partes (Ibidem, p. 54).

Andrade diz ainda: “Sambas maxixes cocos chimarritas catiras... (...) Além das dinamogênias militares, dobrados marchas de carnaval etc. Tudo isso está aí pra ser estudado e pra inspirar formas artísticas nacionais (Ibidem, p. 53).

O uso do termo *seresta* como título de uma grande forma segue o mesmo preceito do musicólogo: “A mim me repugnava apenas que suítes nossas fossem chamadas de ‘Suíte Brasileira’. Por que não ‘Fandango’, palavra perfeitamente nacionalizada?” (Ibidem, p. 53).

Sendo assim, é possível explicar a criação de uma peça que reúne danças e cantos diversos, como uma suíte, organizada a partir do modelo de uma destas danças, como a *catira*, e elaborada como uma grande forma da música erudita tradicional europeia. Além de receber um título essencialmente nacional como *Seresta Piracicaba*.

c. Estudo comparativo

Partindo do princípio de que a Fase Nacionalista de Eunice Katunda está intimamente ligada aos posicionamentos estéticos e políticos de Mario de Andrade – especialmente com as ideias contidas no livro *Ensaio sobre a música brasileira* –, não parece coincidência o fato da

peça analisada (*Seresta Piracicaba*) conter danças citadas pelo autor ao longo da obra— como, por exemplo, a Toada, a Moda e o Desafio.

Por esta razão, este estudo comparativo observou algumas Toadas de diferentes estados, apontadas por Mário de Andrade ao longo de seu livro. Entre os exemplos recolhidos pelo musicólogo em estados como Amazonas, Rio Grande do Norte, Paraíba, Maranhão, Ceará, Goiás, Minas Gerais, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul (ANDRADE, 2006, p. 102-112), constatou-se que uma das que mais se aproximavam da Toada criada por Eunice era justamente a da cidade de Piracicaba, cantada em intervalos de terças maiores e menores. Esta Toada foi denominada no livro como “Para te amar”, conforme a figura a seguir. (ANDRADE, 2006, p. 106).

Figura 121 - Exemplo musical presente no livro *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade.

Para te amar

Piracicaba (S. Paulo)

♩ = 80

Nas - ceu alu - a, nasce es - tre - la Pra no céu a - lu - mi - á,
 To - dos nas - cem com des - ti - no, Eu nas - ci só pra te a-
 má! Ai, ai, ai, ai... Eu nas - ci só pra te a - má

Figura 122 - Antecedente do período inicial da Seção A'' da Toada em *Seresta Piracicaba*, de Eunice Katunda (c. 119-120).

Da mesma maneira, verifica-se semelhanças entre *Seresta Piracicaba* e algumas peças para piano de Guerra-Peixe produzidas após o rompimento do compositor com o Música Viva¹⁵⁰. Ao que tudo indica, a semelhança observada entre os dois compositores (em período

¹⁵⁰ O rompimento de Guerra-Peixe com o Música Viva se deu por volta de 1949 após as diretrizes e repercussões do *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais*, ocorrido na cidade de Praga. No entanto, entende-se que esta ruptura ocorreu por conta do descontentamento do compositor em relação à receptividade e

posterior ao Música Viva) é o fato de que os ideais propostos por Mário de Andrade também influenciaram as composições de Guerra-Peixe, especialmente após o ano de 1949.

De acordo com Assis (2006, p. 63), o nacionalismo modernista proposto por Mário de Andrade e acatado por Guerra-Peixe “se refere à tomada de consciência por parte dos compositores brasileiros quanto à função e o papel social que deveriam ocupar na cultura de seu país”, além de se referir “à maneira como os elementos musicais denotativos da “raça” brasileira deveriam ser empregados (ritmo, melodia, harmonia, forma e instrumentação)”.

Botelho (2013, p. 90) também destaca que as obras para piano produzidas por Guerra-Peixe no ano de 1949, como *Peça*, *Suíte n. 1*, *Suíte Infantil n. 2*, *Valsa n. 1*, *Valsa n. 2* e *Valsa n. 3* apontam para o “retorno ao pensamento andradeano” e as “possibilidades e renovação estética em relação ao nacionalismo”. Dessa maneira, são listadas algumas características musicais observadas nas peças citadas do compositor que se relacionam à influência de Mário de Andrade e/ou as renovações do próprio compositor diante desta ideologia.

É interessante observar que a maioria dos pontos listados por Botelho acerca da obra de Guerra-Peixe se enquadram na análise de *Seresta Piracicaba*. Entre os pontos em comum a respeito da influência de Mário de Andrade estão o modelo da forma suíte e a utilização de elementos musicais que expressem o idiomático da música nacional (folclórica e urbana).

Já entre os elementos de renovação do nacionalismo, tem-se a utilização da dissonância como elemento característico, a preferência pela ausência de armaduras de clave, a independência harmônica entre melodia e acompanhamento, a liberdade na construção de acordes sem seguir funções explícitas, mas buscando ambientação sonora e, por fim, a unidade formal que, de acordo com Botelho, consiste em uma obra construída a partir de um motivo gerador. Autores como Randolph Miguel (2006), entre outros, chamam a estes procedimentos na obra de Guerra-Peixe de “estilização”.

Diante dos pontos destacados e para efeito de comparação entre os elementos e os procedimentos musicais empregados por ambos os compositores, segue uma breve analogia entre a *Seresta Piracicaba*, de Eunice, e a *Suíte n. 1*, de Guerra-Peixe. A peça de Guerra-Peixe (*Suíte n. 1*) foi composta em 1949 e dedicada à Celinha (esposa de Guerra-Peixe). Possui quatro movimentos, sendo cada um deles intitulado com uma dança ou gênero característico da música brasileira, a citar *I Ponteio*, *II Chôro*, *III Toada* e *IV Dobrado*.

comunicabilidade de suas obras dodecafônicas. Outro ponto importante a se destacar é o fato da sua mudança para Recife no ano de 1949, assim como seu interesse pela música popular e folclórica brasileira. Para maiores informações consultar “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”, realizada pela autora da presente pesquisa (2017).

Em relação ao tratamento harmônico, observa-se que tanto a *Seresta* quanto a *Suíte* fazem uso da escrita, atonal-modal e tonal cromática. Como exemplo, segue um trecho da *Toada de Suíte n. 1*, no qual a melodia é realizada a partir dos modos Fa# Eólio (c. 5-9) e Fa# Dórico (c.10) sob um acompanhamento em ostinato de acordes sem relação funcional entre si.

Figura 123 - Emprego de ostinato e dos modos Fa# Eólio e Fa Dórico na *Toada de Suíte n. 1*, de Guerra-Peixe (c. 5-10).

De maneira similar, segue um trecho da *Toada* apresentada na Seção A de *Seresta Piracicaba*, no qual nota-se a presença de uma melodia formada a partir do modo Do# Mixolídio, acompanhada por um ostinato de acordes que lembra o empregado por Guerra-Peixe.

Figura 124 - Consequente do período da *Toada*, apresentado na Seção A de *Seresta Piracicaba* (c. 35 e seu anacruse - 38).

Outro exemplo em comum é observado no início da *Seresta Piracicaba* e também nos primeiros compassos do *Dobrado* (quarto movimento da *Suíte n. 1*). Em ambos os exemplos as passagens são atonais e realizadas com distância de duas oitavas entre a mão direita e mão esquerda, com o mesmo ritmo e articulação.

Figura 125 - Primeira frase realizada no *Rojão* de *Seresta Piracicaba* (c.1-3).



Figura 126 - Primeira frase do *Dobrado* da *Suíte n. 1* de Guerra-Peixe. (c.1-3).



Por fim, a unidade formal descrita por Botelho pode ser observada tanto na peça de Guerra-Peixe quanto na de Eunice. Em *Suíte n. 1* nota-se a existência de uma unidade temática para cada movimento enquanto que em *Seresta Piracicaba*, os motivos rítmicos e melódicos principais são recorrentes em todas as danças da peça.

Apesar de não haver registros sobre a interpretação de *Suíte n. 1* por parte de Eunice, entende-se que ela tinha conhecimento da maioria das produções musicais de Guerra-Peixe, visto que ela chegou a interpretar muitas delas ao piano, conforme listado no capítulo referente à fase Música Viva (tabelas 3 e 4). Ademais, é importante destacar que, de acordo com o *Curriculum Vitae* da própria Eunice, Guerra-Peixe dedicou sua *Primeira Suíte Nordestina* a ela, sendo esta apresentada em primeira audição pela própria artista na Rádio Nacional de São Paulo¹⁵¹.

Quanto ao uso da forma *Catira* (ou *Cateretê*) na *Seresta Piracicaba* de Eunice, também há paralelismo com sua utilização por Guerra-Peixe no movimento inicial de seu segundo *Quarteto de Cordas* (1958). Frederico Machado de Barros (2013, p. 231) afirma que o compositor “utilizou a forma do *Cateretê* paulista para substituir o *Allegro de sonata*”, narrando, de maneira musical, o evento popular.

¹⁵¹ Não foram encontradas maiores informações a respeito da partitura/manuscrito e nem mesmo áudio da peça *Primeira Suíte Nordestina*, de autoria de César Guerra-Peixe. Também não há registros acerca da apresentação da peça por Eunice Katunda na Rádio Nacional.

Na forma do Cateretê aproveitada no Quarteto no. 2 para cordas [...] o caso é o seguinte: o conteúdo é de caráter nordestino. De modo que o Rasqueado paulista foi substituído pelo Ponteado nordestino; a Moda pela Solfa e o Palmeado e Rasqueado, pelos mesmos efeitos porém os em voga no nordeste. E o Recortado ficou nordestinizado, sem compromisso (GUERRA-PEIXE, *apud* FARIA, 2007, p. 43).

O compositor explicaria ainda que

(...) a forma do cateretê seria algo como A-B-C-B1- C1-D, ou A-B-C-B1-C1-B2-C2-D (quantas vezes se queira seguir), ou ainda A-B-C- B1-C1-D-B2-C2-B3-C3-D sendo que obrigatoriamente se começaria com A e terminaria com D. Dentro desta estrutura, A seria o “Rasqueado”, executado pela viola (viola “brasileira”, “de arame”, “caipira” etc., não a viola da tradição de concerto), B seria a “Moda” entoada em terças pelos cantadores, C o “Palmeado” e “Sapateado” – sem canto – e, finalmente, D seria o “Recortado”, onde se canta a duas vozes e dança simultaneamente (*Ibidem*, p. 42-43).

De acordo com Barros (*Op. Cit.*, p. 232), Guerra-Peixe já havia utilizado elementos do *cateretê* em obras anteriores – como a *Suíte Sinfônica n. 1 “Paulista”* e a *Suíte n. 3* para piano. Mas, se naquelas ele usara “material temático característico de cada uma das partes do *Cateretê*”, no *Quarteto* ele mistura temas de outras regiões.

Por tudo isso, é importante destacar o contato que Eunice e Guerra-Peixe tiveram no período em que estiveram ligados ao grupo Música Viva e também após o seu rompimento. De acordo com o acervo de correspondências de Eunice, ela e o compositor trocaram cartas no ano de 1952, sendo esta comunicação realizada para discutir a respeito do término do grupo (Música Viva), os novos caminhos musicais a partir da música folclórica brasileira, além de textos e artigos publicados por eles próprios e outros autores.

Também é importante salientar que, em uma destas correspondências – escrita em 11/05/1952–, Guerra-Peixe diz que ficou feliz em saber que ele e Eunice estavam seguindo o mesmo caminho musical, ou seja, a mesma linha de pensamento em prol do nacionalismo.

Estou contentíssimo pela notícia que você me dá sobre as suas pesquisas. Eis aí um ponto onde novamente nos encontramos. Você verá, no fim de algum, que as suas obras terão uma expressão muito mais humana e original. Serão compreensíveis por todos os nacionais de cultura brasileira. Certamente você terá que lutar contra as idéias (?) dos que estão absorvidos unicamente pela cultura europeia. Porém, a tarefa não será tão difícil – já que a real vitalidade da música impõe a sua aceitação.” (GUERRA-PEIXE, 1952, *apud* KATER, c.1930-1979)¹⁵².

Ainda em correspondência datada de 10/04/1952, Guerra-Peixe cita que compôs poucas obras após abandonar a música dodecafônica, pois faltava a ele “elemento folclórico na

¹⁵² A correspondência de Guerra-Peixe destinada a Eunice Katunda datada em 10/04/1952 foi localizada no site de Carlos Kater <<https://www.carloskater.com.br/eunice-katunda>>. A carta encontra-se presente na “Parte 2” da seção nomeada “Acervo das Correspondências e Álbum de Recortes de Jornais e Programas da própria compositora”.

cachola”. Ainda segundo suas palavras, no início e ainda no Rio ele recorreu às “águas do Villa e do Guarnieri”¹⁵³ (GUERRA-PEIXE, 10/04/1952 *apud* KATER, c. 1930-1979)¹⁵⁴.

Outro compositor cuja trajetória foi parecida com a de Eunice Katunda após a experiência do Música Viva – e que também utilizou a *catira* como inspiração – foi Cláudio Santoro. Neste estudo comparativo, destacam-se os elementos da peça *Paulistana n. 2* que se remetem a esta dança popular, como o ritmo sincopado que remete ao *Bate-pé* e o caráter lânguido que remete à *Toada*. O compositor inclusive marca como indicação na partitura “Tempo de Catira” (GERBER, 2003, p. 11).

Em relação ao uso da forma *catira* por Eunice, a *Paulistana n. 2* de Santoro é bem mais concisa, tendo apenas quatro seções (A, B, C, A) seguidas de Coda. Utilizando os modos Jônio e Lídio com centro em Re^b, cada uma das seções traz um tema, sendo os das Seções A e B basicamente rítmicos, com textura de melodia acompanhada por acordes e arpejos sincopados. Por sua vez, o tema da Seção C é lânguido e contrapontístico.

As melodias presentes nas Seções A e C de *Paulistana n. 2*, assim como a maioria das linhas melódicas da obra de Eunice Katunda, baseiam-se em notas repetidas, como mostram as figuras a seguir:

Figura 127 - Início do Bate-pé (Seção A) de *Seresta Piracicaba*. Tema com notas repetidas em oitavas sincopadas (c. 10-13).

Bate-pé

¹⁵³ Da mesma forma é possível associar a influência destes dois compositores nas obras de Eunice da Fase Nacionalista, já que a mesma se manteve apresentando peças de Villa-Lobos sempre que havia oportunidade (como em 1959, 1968 e 1969), e que retomou o contato com Guarnieri por meio de cartas no momento de ruptura com o grupo Música Viva.

¹⁵⁴ A carta de Guerra-Peixe datada em 10/04/1952 também foi localizada no site de Carlos Kater, conforme descrito na nota de rodapé n. 152.

Figura 128 - Melodia com notas repetidas acompanhada por acordes sincopados na Seção A de *Paulistana n. 2* de Claudio Santoro (c. 4-12).

The musical score for Figure 128 consists of two systems of piano music. The first system contains four measures. The right hand plays a melody of repeated notes (G, A, B, A, G) in a 4/8 time signature. The left hand provides accompaniment with chords and a triplet of eighth notes (G, A, B) in the first measure. The second system also contains four measures, continuing the melodic and harmonic patterns, ending with a final chord in the right hand.

A Seção B repete a textura utilizando polirritmia, ainda enfatizando o elemento rítmico sincopado através de acentos.

Figura 129 - Polirritmia e acentos sincopados na Seção B de *Paulistana n. 2* de Claudio Santoro (c. 33-37).

The musical score for Figure 129 consists of two systems of piano music. The first system contains five measures. The right hand features a complex, syncopated melodic line with many accents and slurs. The left hand provides accompaniment with chords and a triplet in the first measure. The second system also contains five measures, where the right hand continues the melodic line and the left hand features sustained chords with long slurs, creating a polyrhythmic texture.

Na Seção C aparece o tema lânguido de *Toada*, utilizando textura contrapontística. O mesmo caráter pode ser observado na *Toada* (Seção A e A'') de *Seresta Piracicaba*.

Figura 130 - Textura contrapontística e caráter lânguido na Seção C de *Paulistana n. 2* de Claudio Santoro (c. 58-65).

The musical score for Figure 130 is a piano piece in 3/4 time, key of B-flat major. It is marked 'Lento' and features a contrapuntistic texture. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The piece concludes with a forte dynamic and a ritardando ('f rit.').

Figura 131 - Início da Toada (Seção A'') de *Seresta Piracicaba* de Eunice Katunda (c. 119-120).

The musical score for Figure 131 is a piano piece in 3/4 time, key of D major. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is marked 'Lento' and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The dynamics range from piano to forte.

Outra obra do ciclo *Paulistanas* de Santoro que traz elementos da *catira* como a *Seresta Piracicaba* é a *Paulistana n. 6*¹⁵⁵, dedicada por Santoro a Eunice Katunda¹⁵⁶. O início desta peça apresenta homofonia entre as duas linhas melódicas a uma distância de uma e/ou duas oitavas, como as passagens do Rojão de *Seresta Piracicaba*.

132 - Início de *Paulistana n. 6*, de Cláudio Santoro. (c. 1-3).

The musical score for Figure 132 is a piano piece in 2/4 time, key of B-flat major. It is marked 'Vivo' and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece includes a section marked with a double bar line and a repeat sign. The dynamics range from piano to forte.

¹⁵⁵ Não foram encontradas informações a respeito do local e da data de composição de *Paulistana n. 6*.

¹⁵⁶ De acordo com o *Curriculum Vitae* de Eunice Katunda, Cláudio Santoro dedicou a peça *Paulistana n. 5* à artista. No entanto, segundo o catálogo de obras de Cláudio Santoro, disponível em <<http://www.claudiosantoro.art.br>>, a peça dedicada à Eunice é a *Paulistana n. 6*.

Figura 133 - Primeira frase da Introdução feita pelo Rojão em *Seresta Piracicaba*, de Eunice Katunda (c.1-3).



Além da influência de Mário de Andrade, assim como a correspondência com algumas obras de Guerra-Peixe e Santoro, nota-se que *Seresta Piracicaba* também apresenta conectividade com as atividades profissionais e pessoais de Eunice realizadas em momento anterior e próximo à sua composição – fato também verificado nas fases composicionais anteriores. Conforme já mencionado, *Seresta Piracicaba* (1965) foi composta um ano antes de Eunice realizar um recital de piano solo na cidade de Piracicaba em 1966 (*Sociedade Cultural Artística de Piracicaba*), o que pode ter refletido na intenção e preocupação de Eunice em elaborar e interpretar uma peça em homenagem à cidade. Ademais, também existe a possibilidade de *Seresta Piracicaba* ter sido composta a partir de ritmos e danças características da cidade, que podem ter sido coletados por Eunice em uma viagem de pesquisa realizada ainda em 1946, refletindo assim seus estudos e suas explorações por manifestações artísticas e musicais brasileiras.

Observa-se que estas viagens de estudo que Eunice realizou pelo Brasil nas décadas de 40, 50 e 60 influenciaram a temática, os elementos musicais e os procedimentos composicionais aplicados em várias composições na denominada Fase Nacionalista (1951-1968). De acordo com a relação de obras para piano de Eunice produzidas neste período, observa-se que *Estudos folclóricos* (1952) apresenta referências musicais de viagens de Eunice a cidades do estado de São Paulo (Ubatuba, Ribeirão Preto), enquanto que as peças *Sonata de Louvação* (1958) e *Trovador obstinado* (1958), se referem, respectivamente, a uma viagem da compositora à Bahia em 1957 e a uma redução para piano solo da segunda peça da suíte *A negrinha e Iemanjá* (1955) para vozes e orquestra, baseada na lenda nagô. Outras peças¹⁵⁷ como *Momento de Lorca* (1957) e *Quatro momentos Rilke* (1958) foram dedicadas a Yanka Rudzka e ao seu Balé, sendo este contato decorrente das encomendas para os *Ballets* expressionistas da coreógrafa polonesa

¹⁵⁷ Não foram encontradas maiores informações sobre a peça *Cinco Serestas* (1957). De acordo com Kater (2020, p. 303), *Dois Serestas* e *Seresta em Lá* faziam parte da obra *Cinco Serestas*. No entanto, todas as partituras foram extraviadas.

(Yanka Rudzka 1916-2008), ou seja, uma relação entre Eunice e os Seminários de Dança, Música e Teatro - anos mais tarde denominado como Escolas de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia.

Nota-se também que a temática das obras para piano referente à Fase Nacionalista de Eunice Katunda é semelhante ao observado na Fase de Formação da compositora, ou seja, com inspirações e influências de elementos musicais brasileiros (folclóricos e regionais). Além disso, verifica-se semelhanças nos procedimentos composicionais empregados em *Seresta Piracicaba* e *Variações sobre um tema popular* - única obra composta na fase denominada de formação. Ambas as peças são baseadas em melodias atonais-modais e/ou tonais cromáticas¹⁵⁸, e com inspirações folclóricas.

No entanto, verifica-se que as duas peças (*Variações sobre um tema popular* e *Seresta Piracicaba*) possuem, entre outros fatores, uma característica específica que as diferem e que denotam a particularidade de cada uma das fases propostas. A diferença está no fato de que Eunice não empregou nenhuma melodia folclórica ou nacional conhecida em *Seresta Piracicaba*, mas sim elementos rítmicos e melódicos de inspirações e influências brasileiras¹⁵⁹, enquanto que, em contrapartida, *Variações sobre um tema popular* evidencia o tema brasileiro *Garibaldi foi a missa* ao longo de toda a peça. O mesmo tratamento foi dado aos *Dois Estudos Folclóricos* da compositora em 1952, ou seja, usar ritmos e melodias inspirados em material folclórico, mas não o próprio material diretamente.

3.4 Fase Final

A Fase Final de Eunice Katunda corresponde ao período de produção composicional após duas turnês realizadas por ela como pianista nos Estados Unidos, em 1968, e seu consequente retorno e fixação no país. Este período foi iniciado com o seu sucesso nos palcos e seguido por uma pausa na carreira como pianista entre os anos de 1973 e 1978. Após este intervalo, Eunice retomou suas atividades e seu contato com Koellreutter e outros artistas atuantes na época por meio da sua participação no 8º *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea* (CLAMC).

Em relação às obras correspondentes a esta fase, verifica-se no catálogo a produção de 23 composições, sendo 7 para instrumento solo, 13 para conjuntos de câmara, e 3 reduções para piano - *Trenodia al poeta morto* (1972), *Ma mère l'oye* (1982) e *Cantos de Macunaíma* (1983). Entre as peças solo, destaca-se a composição de 4 peças para piano, a citar *Três momentos em*

¹⁵⁸ Na *Seresta Piracicaba*, além destes dois tipos de harmonia há também trechos e/ou danças atonais, como o *Rojão*.

¹⁵⁹ Como, por exemplo, o canto em terças e/ou sextas, conforme exemplo de Mario de Andrade.

New York (1969), *Poemas para Carla* (1977, sendo que apenas o primeiro está transcrito), *Expressão anímica* (1979) e *La dame et la licorne* (1982).

Diante de sua produção, *Expressão Anímica* foi a peça escolhida para análise da Fase Final de Eunice Katunda neste trabalho porque é a única obra para piano solo da compositora realizada a partir de procedimentos composicionais contemporâneos referente as décadas de 60 e 70, ou seja, ligados à notação proporcional, a técnicas estendidas e à indeterminação.

É também uma obra que faz referência aos estudos esotéricos a que a compositora se dedicou desde que passou a integrar a Sociedade Teosófica Brasileira (atual Sociedade Brasileira de Eubiose), para a qual escrevia textos na revista Dhâranâ e regia o coral da entidade¹⁶⁰.

a. Expressão Anímica

Expressão Anímica, para piano solo, foi composta em 1979 e estreada no mesmo ano pela própria Eunice no *Festival Música Nova de Santos*. A peça traz a dedicatória “Para meu amigo e mestre de música H.J. Koellreutter” e indicação no final da partitura “Para Beatriz tocar – S. Paulo 1980”¹⁶¹.

Como foi dito anteriormente, a peça apresenta uma notação contemporânea e explora ressonâncias e diferentes sonoridades do instrumento por meio de técnicas estendidas. Como exemplo, é possível citar a inserção de dedeira, baquetas de feltro e prato para tocar nas cordas do piano, além de efeitos como os *glissandi*, toque com os braços e mãos espalmadas ou apenas com o polegar sobre teclas brancas e/ou pretas¹⁶². Eunice também escreveu trechos da peça em que o pianista deve tocar no teclado de maneira tradicional, assim como de maneira simultânea no teclado e no encordoamento do piano.

A busca por sons metálicos e por ressonâncias que produzissem relações intervalares diferentes das tradicionais (produzidas pelo piano ocidental temperado), pode demonstrar o

¹⁶⁰ Eunice Katunda ingressou na Sociedade Teosófica Brasileira no fim da década de 1950. É possível ler textos de sua autoria na Revista Dhâranâ n^{os} 5 e 6 - novembro de 1957 a junho de 1958, Ano XXIII, entre outras edições. Cf.: <<https://comunidadeurgicaportuguesa.files.wordpress.com/2012/10/5-e-6-novembro-de-1957-a-junho-de-19581.pdf>>.

¹⁶¹ De acordo com os programas de recitais de Beatriz Balzi, ela interpretou *Expressão Anímica* em duas ocasiões no ano de 1984, sendo uma das apresentações realizada na UNAERP e outra na UNESP. No ano de 1985 também interpretou a peça de Eunice no *XXI Festival Música Nova* de Santos e na série de concertos da Sociedade Pró-Música Brasileira (MONTEIRO DA SILVA; CANDIDO, 2021b, p. 44-46).

¹⁶² De acordo com a definição adotada em artigo por Cardassi, a denominação “piano estendido” se refere “a prática de performance imprópria do piano, e as características desde conceito, ou seja, as extensões individuais, como sendo aquelas técnicas e sons impróprios que ficam sob controle do pianista durante a performance” (VAES, 2009, p. 8 *apud* CARDASSI, 2011 p. 62).

interesse da compositora em opor a visão ocidental à de outras culturas – como a indiana¹⁶³, javanesa, etc. –, que ela havia pesquisado quando escrevia na revista Dhâranâ e que resgatou na Fase Final.

Não parece ser por acaso que ela tenha citado uma figura como o Kausika em sua *Expressão Anímica* – dedicada ao antigo mestre Koellreutter –, já que Kausika foi um membro da mais alta casta entre os hindus e estudioso dos textos sagrados intitulados Vedas (Souza, *Op. Cit.*, p. 310). De acordo com Michael E. J. Fox (2020, *passim*), após alcançar um nível elevado de conhecimento e treinamento budista, Kausika adquiriu uma arrogância que o fez julgar e destratar pessoas que considerava menos sublimes que ele próprio. No entanto, um dia se deparou com uma mulher tão preparada quanto ele e que lhe deu uma lição de humildade da qual ele não se esqueceria jamais¹⁶⁴. A partir disso, torna-se possível relacionar a história de Kausika e seu arrependimento com o pedido de desculpas público de Eunice ao antigo mestre Koellreutter – com quem rompeu em 1950 após seu posicionamento a favor de Guarnieri e a *Carta Aberta aos Críticos e Músicos do Brasil* (vide capítulo 2.2d).

Outro aspecto interessante na peça aqui analisada é o possível interesse de Eunice Katunda em dialogar com obras de autores como John Cage e Henry Cowell, e o próprio Koellreutter, entre outros, que criaram e/ou divulgaram recursos como o uso do encordoamento do piano para conseguir novas sonoridades, *clusters*, trechos abertos à participação do intérprete na composição (indeterminação), e mesmo a inspiração em temáticas místicas não ocidentais.

De acordo com Luigi Antonio Irlandini (2018, p. 55),

Diversas composições de Koellreutter recebem títulos cuja finalidade é apontar o engajamento de sua poética com diversas formas do pensamento tradicional indiano, chinês e japonês relativos ao Absoluto. Estes títulos começam a aparecer a partir de 1968, quando o compositor viveu em Nova Delhi, Índia.

O próprio título da peça, *Expressão Anímica*, alude ao misticismo a que a compositora sempre foi adepta – como demonstrou sua adesão à cultura do candomblé em sua Fase Nacionalista – e ao qual seguiu fiel quando pesquisou temas ligados à cultura oriental. O uso

¹⁶³ É interessante destacar que, de acordo com uma matéria na Folha da Tarde ilustrada, Eunice afirma ter trabalhado com seus alunos ritmos assimétricos das tablas indús, evidenciando assim, ter conhecimento a respeito da música e cultura indiana (autor não identificado, 1974 in KATER, c. 1925-1970). Além disso, verifica-se nas correspondências entre Eunice e Koellreutter datadas em 15/07, 30/09 e 10/10 de 1966, que o professor e compositor tinha interesse e intenção de levar Eunice até a Índia para trabalhar com ele no que seria a “primeira Escola Superior de Música Ocidental” (KOELLREUTTER, 15-07-1966 *apud* KATER, c. 1925-1970). No entanto, de acordo com a carta, problemas financeiros impossibilitaram a realização deste convite (KOELLREUTTER, 10-10-1966 *apud* KATER, c. 1925-1970).

¹⁶⁴ Cf.: Além da referência ao brâmane Kausika na seção 3, a autora insere um *Tema do sonho* na seção 6 e cria ambientes idílicos por meio de indicações como *crystalino* (seção 6), *in waves* (seção 7), *deixar vibrar...* (seção 9), *até desaparecer* (seção 12), entre outros.

de recursos como, por exemplo, fazer soar as cordas do piano através de baquetas e pratos, entre outros, pode representar uma busca por reproduzir sons de instrumentos como gongos, cítaras, kalimbas, gamelões e afins.

De acordo com o Dicionário Online de Português, a palavra anímica “diz respeito à alma, ou próprio desta”, estando relacionada “com a parte imaterial do homem, com o espírito”¹⁶⁵.

Análise musical

De acordo com Souza (2009, p. 306), “*Expressão Anímica* tem como característica relevante a exploração do Timbre”, elemento bastante valorizado por compositores na música erudita ocidental na segunda metade do século XX. Apesar de ser dividida em 20 seções curtas – ou módulos, como denomina Souza em seu trabalho¹⁶⁶ –, numeradas de 1 a 20, esta obra se desenvolve como uma espécie de improvisação contínua, em que materiais vão sendo expostos e/ou variados de acordo com o clima que a compositora quer criar para o/a ouvinte¹⁶⁷.

Para tanto, ela abre espaço para que o intérprete interfira no processo, através de notação proporcional e trechos com indeterminação tanto no elemento altura como na duração e timbre, já que é o pianista quem vai selecionar como tocar no encordoamento, qual baqueta de feltro vai utilizar e assim por diante. Talvez a disposição em módulos reflita uma primeira ideia de Eunice de também deixar a ordem de execução à escolha do intérprete – como fizeram outros compositores considerados de vanguarda – embora isso não tenha sido concretizado.

Ainda assim, como em obras anteriores da compositora, é possível agrupar alguns elementos recorrentes em *Expressão Anímica*, demonstrando a constante preocupação da autora com a coerência e sua consideração pela variação motívica.

Esses elementos aparecem no início da peça como uma espécie de Introdução, em forma de gestos e/ou recursos principais, que serão repetidos ao longo da peça.

A fim de melhor entender as técnicas estendidas presentes em *Expressão anímica*, segue um detalhamento das principais indicações e dos recursos empregados.

Toque com dedeira nas cordas

As notas em “X” indicam que o pianista deve tocar com uma dedeira nas cordas do piano. Entretanto, a notação desta execução não aparece da mesma maneira ao longo do manuscrito

¹⁶⁵ Cf.:

<<https://www.dicio.com.br/animica/#:~:text=Significado%20de%20an%C3%ADmico,da%20vida%2C%20das%20manifesta%C3%A7%C3%B5es%20corporais>>.

¹⁶⁶ Koellreutter usava o termo “módulo” para definir partes de uma obra na gravação, enquanto empregava a palavra “seção” para definir os mesmos trechos na partitura (IRLANDINI, 2018, p. 26).

¹⁶⁷ Uma tabela mostrando os elementos e materiais usados por Eunice Katunda será mostrada no final desta análise.

da peça, pois enquanto na seção 2 esta execução é indicada por notas em "X", nas seções 9, 13 e 19 as notas estão representadas de maneira tradicional. Além desta notação, há uma indicação em texto na partitura que remete à execução com a dedeira nas cordas do piano.

Toque percussivo com baqueta de feltro

As notas em "X" circuladas representam que o intérprete deve tocar com uma baqueta de feltro nas cordas do piano na região estabelecida na peça, porém sem altura exata. Este recurso encontra-se presente nas seções 4 e 11, sendo em ambos os trechos indicado o ritmo e a região/nota aproximada que o intérprete deve tocar.

Prato percutido sobre as cordas do piano

As notas em "X" circuladas e preenchidas representam que o intérprete deve tocar com um prato percutido nas cordas do piano, conforme a seção 11. De maneira igual ao toque percussivo com baqueta de feltro, observa-se que a partitura indica a região em que o prato deve ser percutido nas cordas, sendo as notas indicadas de maneira aproximada.

Ad libitum

A expressão *ad libitum*, originária do latim, significa à escolha, à vontade¹⁶⁸. Este recurso mais livre é indicado duas vezes ao longo da peça. Na seção 7, onde é representado por notas e traços que definem a tessitura desejada pela compositora para o trecho *in waves* (como ondas), e na seção 18, onde a expressão *ad libitum* indica que a passagem melódica entre chaves deve ser repetida conforme a vontade do intérprete.

Clusters

Os *clusters* – termo emprestado da palavra inglesa que significa aglomerado¹⁶⁹ para se referir a blocos sonoros formados por intervalos de semitons (ou outras formações) – são empregados por Eunice de diferentes maneiras em *Expressão* anímica. Na seção 13, o *cluster* deve ser interpretado com as duas mãos espalmadas sobre teclas pretas e brancas e apenas com a mão esquerda também nas teclas pretas e brancas. Neste último caso, de acordo com indicações textuais da peça, o polegar da mão esquerda deve abranger as teclas brancas de maneira horizontal. Já na seção 18, o *cluster* deve ser realizado com os 2 braços do pianista. É

¹⁶⁸ Cf.; Priberam Dicionário. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/ad%20libitum>>.

¹⁶⁹ Cf.; Priberam Dicionário. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/cluster>>.

importante citar que a compositora definiu a tessitura das notas tanto na seção 13 quanto na 18, sendo esta representada por um retângulo.

Glissandi

Os efeitos de *glissando* – produção de uma série de notas consecutivas com a passagem dos dedos pelas teclas ou cordas¹⁷⁰, no caso do piano – são utilizados pela compositora no final da peça (seção 20). A compositora determina a nota inicial do *glissando* e a sua direção, realizada sempre de maneira ascendente e grafada por meio de uma seta. De acordo com o texto do manuscrito, esta seção deve ser realizada com dedeira ou com o lado do prato, ficando esta escolha a cargo do intérprete.

Além disso, verifica-se a presença de outras indicações de *glissando* nas seções 3, 5, 8 e 11. Nestes casos, o efeito é grafado por meio de uma flecha vertical em sentido descendente e se refere à passagem de notas definidas que devem ser realizadas do registro agudo para o grave.

Pedal

Por último, o uso do pedal nesta obra difere também de sua aplicação na música tonal. Indicado por setas horizontais e/ou onduladas, o mesmo pode abranger até uma sequência de notas sustentadas. Em muitas seções – como 2, 3, 7, 14 e 17 – o pedal é indicado por meio de um traço horizontal acompanhado da letra P ou da sigla Ped. No entanto, em outros trechos e seções – como, por exemplo, 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 19 e 20 –, são usadas setas horizontais e/ou onduladas.

Além da explicação acerca das técnicas estendidas empregadas em *Expressão anímica*, segue um detalhamento sobre o material e o idioma empregado na peça¹⁷¹ como, por exemplo os conjuntos, coleções e modos, assim como as divisões em seções (indicações de 1 ao 20 na partitura).

¹⁷⁰ Cf: Priberam Dicionário. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/glissando>>.

¹⁷¹ Observa-se a presença da armadura de clave referente a tonalidade de La Maior ou fa# menor na partitura, ou seja, os acidentes *fa#*, *do#* e *sol#*, embora a peça se articule por meio do idioma atonal-modal. É interessante observar que a última folha do manuscrito (folha 9) encontra-se sem a armadura de clave. Neste trabalho a falta desta armadura de clave foi considerada como um erro, ou seja, um esquecimento da compositora.

Seção 1

Apresentada com a indicação de duração total em 10 batidas do metrônomo 56 sob a dinâmica de *ff*, a sequência descendente formada pelas notas *do# sol# e fa#* – conjunto 3-9 (027) na lista de Forte –, é iniciada no registro agudo do piano e finalizado no grave do instrumento. A este grande arpejo realizado no teclado do piano chamaremos Material 1, para diferenciá-lo das partes onde se utiliza o encordoamento do instrumento. Ele será recorrente durante a peça, aparecendo também na forma de acorde arpejado no sentido descendente.

No final da frase, conforme mencionado anteriormente, entende-se que a indicação da flecha aponta as notas que devem ser sustentadas até seu desaparecimento.

Figura 134 - Material 1 de *Expressão Anímica* apresentado no teclado (Seção 1).

Seção 2

Na seção 2 é indicado o uso das cordas do piano com o auxílio da dedeira, procedimento aqui denominado Material 2. Este é seguido pela citação do Material 1, sendo ambos os trechos com duração indeterminada.

Figura 135 - Material 2 de *Expressão Anímica*, seguido do Material 1 (Seção 2).

Na parte referente ao Material 2, realizada sob a dinâmica de *f*, *mf* e *mp*, a melodia é realizada por meio de duas frases, sendo a segunda delas formada pelo subconjunto 3-6 (0 2 4) e a primeira pelo superconjunto 4-2 (0 1 2 4)¹⁷². Esta passagem será utilizada na melodia do

¹⁷² A diferença entre o subconjunto e superconjunto se deu em razão da inserção da nota *do* natural no fim da primeira frase.

161

trecho seguinte (3), que somada a outras notas soará a coleção pentatônica em La¹⁷³. O conjunto que se forma é o 5-35 (0 2 4 7 9).

Seção 3

Na seção 3, a variação da melodia pentatônica mencionada anteriormente é nomeada *Kausika*. O tema é apresentado na região aguda do teclado do instrumento, unindo elementos dos dois materiais citados – como os sons *do# si* e *la* (conjunto 3-6) predominantes no Material 2, e o timbre do teclado usado no Material 1.

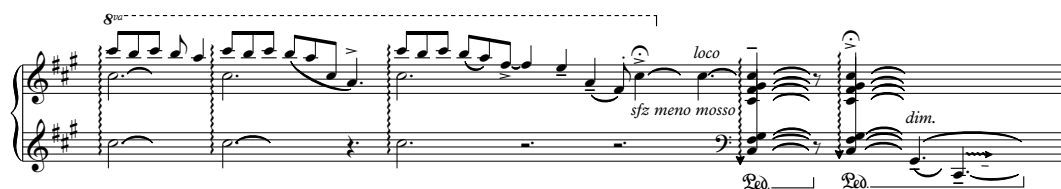
Verifica-se também a indicação metrônômica de uma semínima pontuada para cada batida a 120 neste último trecho. Assim, este aumento da velocidade e sua consequente mudança de caráter contrasta com a indeterminação da seção anterior. Como foi dito anteriormente, o conjunto utilizado neste trecho é o 5-35.

Figura 136 - Passagem melódica na escala de Lá pentatônica em *Expressão Anímica*. (Seção 3).



Ao final desta seção, o Material 1 é citado em forma de acorde arpejado, seguido das notas *sol#* e *do#*, como uma espécie de cadência.

Figura 137 - Encerramento da Seção 3 com citação do Material 1 em forma de cadência.



¹⁷³ É importante citar que a nota *do natural* não faz parte da coleção pentatônica em La. Entende-se que esta alteração faz parte do idioma atonal-modal escolhido pela compositora.

Seção 4

A seção 4 é realizada de maneira percussiva, com alturas¹⁷⁴, duração e tempo indeterminado. Com a indicação de duas batidas metronômicas a 40 apenas na primeira nota sustentada sob a dinâmica *f*, este trecho deve ser tocado com uma baqueta de feltro, iniciando no registro grave do instrumento e finalizando na região média, sob as dinâmicas de *mf*, *f*, *pp*, *p* e *pp*. A compositora não utiliza claves nesta seção (indeterminação).

Apesar de utilizar o timbre do Material 2 (toque no encordoamento), a variação do mesmo por meio do uso da baqueta de feltro dá à Seção 4 um clima e caráter totalmente diferente dos anteriores. É possível imaginar que a compositora desejasse conduzir o ouvinte para um novo episódio desta narrativa mística.

A partir do registro médio, há indicação para que o intérprete apresse a passagem e deixe as últimas duas notas vibrando até a seção seguinte (5).

Figura 138 - Variação do Material 2 muda clima e caráter na Seção 4 de *Expressão Anímica*.

Seção 5

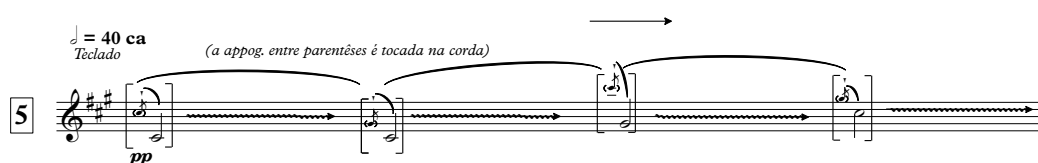
Após esta espécie de interlúdio, na seção 5 o pianista deve tocar pela primeira vez de forma simultânea no teclado e nas cordas do piano. Enquanto as apojeturas grafadas entre parênteses devem ser tocadas no encordoamento, com auxílio de dedeira (referência ao Material 2), as notas longas devem ser executadas no teclado.

Nesta passagem, realizada apenas por meio da variação das alturas *do#* e *sol#* (referência aos sons usados no Material 1), o tempo aparece definido na partitura, sendo indicada a batida do metrônomo 40 para cada mínima (que se refere às notas do teclado tradicional).

Tanto a Seção 4 como a 5 preparam a entrada do “Tema do Sonho” na Seção 6, realizada apenas no teclado do piano.

¹⁷⁴ Embora a altura seja indeterminada pela clave, a relação intervalar apontada por Eunice Katunda sugere o conjunto 5-27 (0 1 3 5 8). Se considerarmos as alturas na ordem normal, sem seguir a *prime form* (melhor ordem), verifica-se o conjunto (0 2 4 7 11), em que apenas o último elemento difere do conjunto pentatônico apresentado no Tema do Kausika.

Figura 139 - Seção 5 de *Expressão Anímica* introduz o “Tema do sonho” da Seção 6.

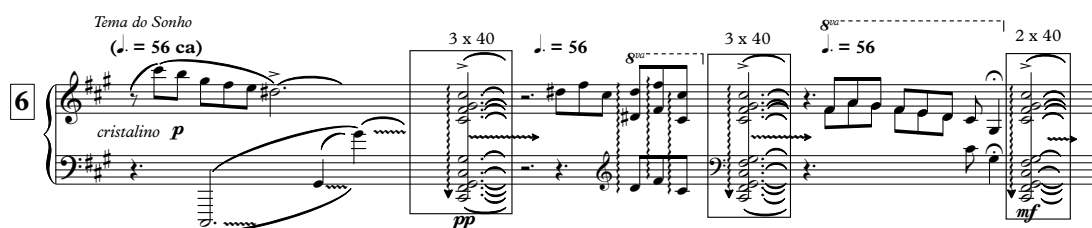


Seção 6

A seção 6 tem início com um material novo e até então não explorado, denominado pela compositora como “Tema do sonho”. Novamente Eunice joga com o intercâmbio entre os elementos timbre e altura, quando usa notas longas como a da monodia do Material 2 (ali tocada no encordoamento) na forma de acompanhamento da melodia do plano superior, ambos tocados no teclado.

Este novo tema, realizado sob a indicação metronômica de 56 batidas a cada semínima pontuada, é entrecortado pelo Material 1 em forma de acorde arpejado, como apareceu no final da Seção 3. O “Tema do sonho” utiliza a coleção de Sol# Frígio¹⁷⁵, representado pelo conjunto 7-35 (013568T).

Figura 140 - Seção 6 de *Expressão Anímica* - melodia em uníssono é entrecortada por acordes arpejados (variação do Material 1)



Seção 7

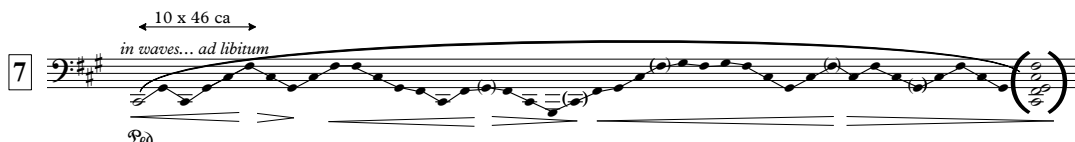
A Seção 7 é realizada na região grave do piano, novamente recordando os sons predominantes no material 1 (conjunto 3-9). A duração dos eventos aparece em notação proporcional, com indicação de que se toque em forma de ondas e à escolha do intérprete – *in waves... ad libitum*. É importante destacar que não há indicação na partitura se este trecho deve ser tocado no encordoamento do piano com auxílio de dedeira ou no teclado tradicional¹⁷⁶.

¹⁷⁵ A única nota fora da coleção – *re natural* – é realizada no final da seção, exatamente no fim da passagem melódica. No entanto, não se tem conhecimento se esta alteração foi realizada de maneira intencional (com efeito atonal) ou como um esquecimento da compositora, já que não há a indicação de um bequadro.

¹⁷⁶ Na gravação disponível na página do Instituto Piano Brasileiro no Youtube, interpretada por Iracele Lívero, este trecho é realizado no teclado tradicional do piano. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nQK93Tcd_6s>. Acesso em 21/09/2022.

Mais uma vez a autora mescla timbres e alturas dos dois materiais principais, marcando com sinal de parêntesis os sons que devem ser tocados. Além disso, verifica-se a indicação de pedal e dinâmica crescente e decrescente. A duração de todo o trecho deve totalizar 10 batidas no metrônomo a 46.

Figura 141 - Seção 7 de *Expressão Anímica* com indicação *in waves*.



Seção 8

A seção seguinte remete-se à Seção 6, pois as duas passagens melódicas são entrecortadas pelo Material 1 e realizadas sob a mesma indicação de duração (56 batidas a cada semínima). Além de alternar linhas melódicas monódicas e linhas com mais vozes em uníssono, as duas frases variam o material do “Tema do Sonho” (indicado no trecho 6), sendo a primeira frase realizada de maneira totalmente variada e a segunda de maneira semelhante no início e de modo variado e ampliado no final. Ambas as frases se encontram na coleção de Si pentatônica, representada pelo conjunto 5-35 (02479).

Figura 142 - Passagens melódicas são entrecortadas pelo Material 1 na Seção 8 de *Expressão Anímica*.

Além disso, o Material 1 que entrecorta as duas passagens é realizado de maneira variada na sua primeira aparição, representando uma onda semelhante à da seção 7 (movimento descendente e ascendente).

Em suas duas últimas aparições, o Material 1 recorda o contorno melódico das seções 3 e 6, ou seja, em acordes arpejados, partindo do registro agudo para o grave.

Seção 9

A seção 9 é realizada de maneira semelhante à 5, pois o pianista deve tocar de maneira simultânea no teclado e nas cordas no piano, este último com dedeira. A principal diferença entre as duas seções (5 e 9) ocorre por conta das notas que, na seção 9, são realizadas de maneira cromática - conjunto 5-1 (01234). Além disso, neste trecho (seção 9) as notas devem ser mantidas vibrando e não como apojeturas como na seção 5. Outro ponto que difere as duas seções é a indicação da duração de cada nota que, no caso da seção 9, inicia sem duração definida e passa a ser controlada por meio de alterações de 4, 3, 2 e 5 batidas metronômicas na pulsação 56.

Figura 143 - Trecho da Seção 9 com passagem da indeterminação ao controle das durações pela compositora.

Seção 10

A seção 10 deve ser realizada no teclado do piano de maneira tradicional, sendo a duração de cada semínima determinado pelo metrônomo em 68. Esta passagem é realizada praticamente em *p* e *mp* e em monodia, iniciando na região médio-grave do piano até o registro médio-agudo.

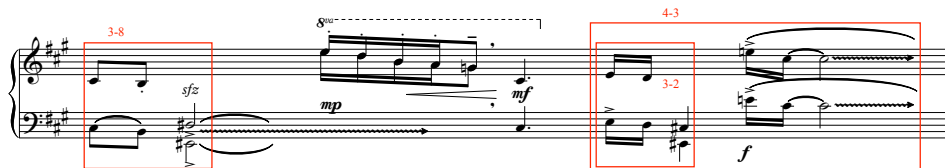
A passagem melódica da seção 10 apresenta-se na coleção de Do# Frígio, equivalente ao conjunto 7-25 (0234679). No entanto, também é possível analisar este trecho por meio de conjuntos segmentados a partir da articulação e do contorno da passagem melódica.

Na primeira frase da seção, aqui considerada até a fermata, observa-se a presença de vários subconjuntos de conjuntos apresentados nas seções anteriores. São eles o 3-2 (013), 3-9 (027) e 3-7 (025) e 4-23 (0257) (formado pelas alturas do subconjunto 3-7 mais a nota *fa*). Ao final desta frase, observa-se a formação do conjunto 3-9 (do Material 1), porém em um registro mais agudo, sob a dinâmica de *pp* e em sentido contrário do realizado anteriormente.

Figura 144 - Mapeamento dos subconjuntos 3-4, 3-9, 3-7, 4-23 e 3-9 da primeira frase da Seção 10 de *Expressão Anímica*.

Já na segunda frase da seção, verifica-se os conjuntos 3-2, 3-8 (0 2 6), e 4-3 (0 1 4) que finaliza a seção.

Figura 145 - Mapeamento dos subconjuntos 3-9, 3-2, 3-8 e 4-3 da Seção 10 de *Expressão Anímica*.



Seção 11

Na seção 11 Eunice Katunda introduz o timbre de um prato que deve ser percutido sobre as cordas do piano. De maneira semelhante a Seção 4, Eunice compositora não utiliza claves neste trecho (indeterminação). Este é seguido pelo toque percussivo com baquetas de feltro, apresentado na Seção 4, embora nesta seção seja usado o registro médio do instrumento. Observa-se referência ao tema do *Kausika* no início desta seção. Em simultaneidade a estes recursos percussivos, o pianista deve tocar uma melodia no teclado do piano, iniciando no registro médio e depois no grave do instrumento.

Figura 146 - Introdução do timbre do prato no início de *Expressão Anímica* seguida pela melodia tocada ao teclado no registro médio do piano, acompanhada por toque percussivo com baqueta de feltro no encordoamento (Seção 11).



Figura 147 - Melodia em oitavas tocada ao teclado no registro grave do piano, acompanhada por toque percussivo com baqueta de feltro no encordoamento (Seção 11).



A passagem mencionada relativa ao encordoamento do piano apresenta duração determinada pela compositora, sendo intercalado por 5 e 3 batidas de metrônomo a 56 enquanto a parte tradicional, realizada no teclado, deve se manter no andamento de 56 para cada semínima pontuada.

Como finalização, o prato deve ser tocado e suas notas sustentadas até o som desaparecer. Após isto, o pianista deve seguir tocando com as duas mãos no teclado para que o término ocorra com o Material 1, de maneira semelhante as seções 1, 2, 3, 6 e 8.

Assim como na Seção 10, a melodia grave da Seção 11 se articula por meio de subconjuntos que, se agrupados formam a coleção da escala pentatônica em Mi (referência ao tema do *Kausika*), conforme conjunto 6-Z48 (024789). Os subconjuntos recorrentes encontrados foram o 3-7 (notas *si - sol# - fa#*, *si - do# - mi* e *do# - sol - si*) e o 3-8 (notas *do# - si - sol#* e *fa - sol - do#*). Já no final da seção, observa-se a formação do subconjunto já recorrente 3-9.

Seção 12

Iniciando-se por uma espécie de ostinato melódico e rítmico na região grave do piano, que deve ser realizado em *mp* e com indicação de crescendo, observa-se na Seção 12 uma passagem no agudo realizada a do partir do material rítmico e do contorno melódico da Seção 3, denominado *Kausika*. A variação do “Tema do *Kausika*” aparece na coleção de Si Dórico, equivalente ao conjunto 6-Z29 (023679).

Figura 148 - Ostinato rítmico e melódico acompanha variação do “Tema do kausika” (Seção 12).

Seção 13

Na seção 13 verifica-se uma variação da melodia realizada no agudo da seção anterior (12) a partir do material melódico da passagem *Kausika*. Esta passagem deve ser realizada nas cordas do piano e acompanhada por *clusters* que, segundo indicações, devem ser realizados

pelas duas mãos espalmadas sobre notas pretas e brancas. Aqui há sobreposição dos conjuntos 5-35 (pentatônico) e 7-35 (0 1 3 5 6 8 T), relativo às teclas brancas.

Este trecho emprega indeterminação no tempo e duração. Também indica que a intensidade do som das teclas beliscadas e do cluster deve ser medida. Isso demonstra novamente a intenção da compositora de mesclar elementos e técnicas diversas no decorrer da peça aqui analisada.

Figura 149 - Uso simultâneo do teclado e do encordoamento do piano, bem como de elementos controlados e indeterminados (Seção 13).

13

cords beliscadas com dedeira

** medir a intensidade entre o som da corda beliscada e a do cluster*

cluster (2 mãos espalmadas sobre pretas e brancas)

sô m. e. (notas pretas e brancas)

** o polegar, na horizontal, abrange as teclas brancas*

Dynamic markings: *sfz*, *f*, *mf*, *p*, *f*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*.

Seções 14 e 15

As seções 14 e 15 apresentam uma espécie de *cadenza* a partir do Material 1, onde a compositora parece improvisar de maneira livre e idílica no registro médio-grave do piano. Verifica-se que, na Seção 14, o material formado pelo conjunto 3-9 é seguido por uma melodia atonal, que se articula por meio de saltos de oitavas e cromatismos. Já na Seção 15 verifica-se o emprego dos conjuntos 3-9 na mão direita do pianista e 3-4 (015) na mão esquerda.

Figura 150 - Espécie de *cadenza* realizada sobre o Material 1 nas Seções 14 e 15 de *Expressão Anímica*.

14

$\text{♩} = 144$

$\text{♩} = 132$

(rápido)

deixa soar até

deixa soar

deixa soar

Dynamic markings: *mf*, *pp*, *f*.

15

$\text{♩} = 46$ ca

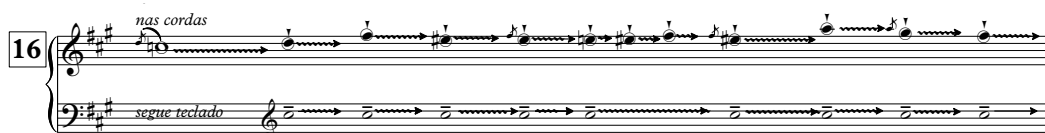
($\text{♩} = 46$) menos

Dynamic markings: *mp*, *f*, *sfz*, *ff*, *p*.

Seção 16

A Seção 16 trabalha com procedimentos usados na Seção 5 (apojaturas, porém seguidas de sons tocados também no encordoamento) e na Seção 9, em que o pianista toca de maneira simultânea no teclado e nas cordas do piano. A passagem realizada nas cordas do piano se articula sobre a coleção cromática, enquanto o baixo é realizado no teclado como uma espécie de pedal tonal, sobre o som *do natural*.

Figura 151 - Trecho da Seção 16 de *Expressão Anímica*.



Seção 17

Em seguida, a Seção 17 é realizada no teclado, de maneira igual a Seção 6, em que o “Tema do Sonho” é entrecortado pelo Material 1 variado melódica e ritmicamente. Observa-se que as duas primeiras e as três últimas aparições do Material 1 ocorrem a partir do subconjunto 3-9, enquanto a terceira passagem é realizada a partir do superconjunto 4-23.

Em relação ao ritmo, verifica-se que as três primeiras aparições do Material 1 são finalizadas por colcheias, as duas seguintes por tercinas de colcheias e a última por duas semicolcheias e uma colcheia, sugerindo uma espécie de variação progressiva. Além disso, a direção da passagem final é alterada, sendo realizada sempre em sentido ascendente.

Por sua vez, o “Tema do Sonho” é realizado nesta seção por meio da coleção de Ré# Frígio equivalente ao conjunto 7-35 (013568T). No entanto, este tema também é articulado por meio dos conjuntos 3-9 e 4-23.

Figura 152 - “Tema do sonho” entrecortado pelo Material 1 variado (Seção 17).

Seção 18

A Seção 18, também realizada no teclado, é apresentada como uma onda, de maneira semelhante à Seção 7. No entanto, neste trecho a altura e ordem das notas é definida, sendo realizada por meio das notas do conjunto 3-9. Assim, fica a cargo do intérprete apenas a repetição de determinado trecho especificado por chaves na peça. Como finalização, observa-se a presença de um *cluster* com os dois braços com duração definida pela compositora – 10 batidas metronômicas a 56.

Esta é uma seção virtuosística, que prepara o final da peça pelas dinâmicas fortes, presença da articulação *martelato* e finalização por *cluster* com extensão de quase três oitavas.

Figura 153 - Seção 18 prepara final da peça de forma virtuosística.

Seção 19

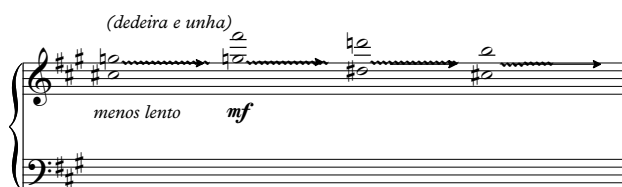
Na seção 19 as notas devem ser realizadas no registro agudo, “beliscando as cordas com dedeiras” e de modo “muito lento” e “forte” até o sinal de diminuendo. A passagem indicada inicia-se de maneira melódica, com os sons de *do#* e *sol#*, por meio de intervalos de 5ª e 4ª Justa, ou seja, uma referência à seção 5.

Figura 154 - Passagem melódica realizada com dedeira e unha na Seção 19 de *Expressão Anímica*.



Segue-se trecho em díades formadas por intervalos de 5ª diminuta, 5ª justa, 7ª menor e 7ª maior, em que, além da dedeira, é empregado o toque com a unha. Esta é a primeira vez em que este timbre aparece na peça. Verifica-se também que as notas desta passagem formam o conjunto 6Z37 (0 1 2 3 4 8), ou seja, uma coleção cromática semelhante à realizada na seção 9 (na qual se observa o subconjunto 5-1).

Figura 155 - Díades tocadas com dedeira e unha variam timbre na Seção 19 de *Expressão Anímica*.

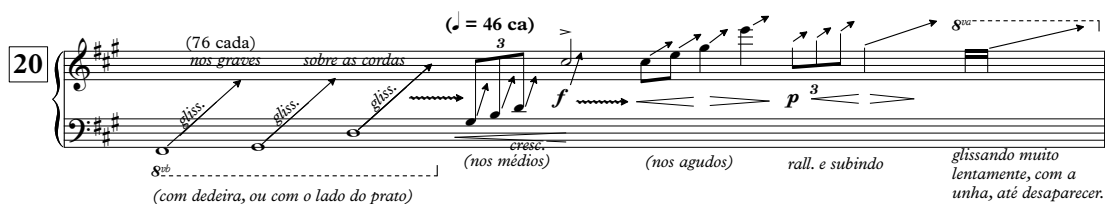


Seção 20

Por fim, no trecho 20, o instrumentista deve realizar *glissandi* nas cordas do piano a partir das notas indicadas e em direção ao registro agudo – com auxílio da dedeira ou com o lado do prato. Da mesma forma, a compositora inicia este trecho no registro grave e segue em direção à região aguda do piano.

Além disso, no fim da peça há a indicação de que o *glissandi* deve ser tocado muito lentamente, com a unha, até desaparecer. A mudança de ferramenta utilizada indica a mudança de timbre desejada por Eunice Katunda neste final da peça.

Figura 156 - Final de *Expressão Anímica* iniciando-se no grave em direção ao agudo (Seção 20).



Para Beatriz tocar - S. Paulo 1980

É interessante observar que por conta de *Expressão Anímica* diferir totalmente das peças analisadas anteriormente neste trabalho (*Variações sobre um tema popular, Quatro Epígrafes e Variações sobre um tema popular*), esta análise se mostra única no formato de “narrativa dos eventos em sua ordem de aparição”, e não de acordo com um olhar sobre o todo e suas partes. Isso se dá pela maneira livre com que a compositora parece ter concebido a obra, sem planejamento de uma estrutura prévia, criando cada trecho como uma microforma independente. Caso fosse vontade do intérprete, seria possível alterar a sequência de seções, obtendo um novo resultado a cada performance ou gravação. Além disso, nota-se que o uso recorrente de determinados conjuntos não chega a dar uma sensação de memória melódica entre as seções, com exceção no uso recorrente do Material 1.

Sendo assim, a fim de ilustrar os caminhos percorridos e as escolhas realizadas por Eunice nas 20 seções de sua peça, segue a tabela 12. Nela, é possível notar o caráter improvisatório da peça, ao mesmo tempo em que há uma preocupação com a coerência – evidenciada na recorrência de materiais e procedimentos utilizados.

Tabela 12 - Esquema formal de *Expressão Anímica*.

ESQUEMA FORMAL								
Seção	Materiais e Timbre	Registro do instrumento	Textura	Coleções e conjuntos	Dinâmica	Duração/Andamento	Notação	Denominação melódica
1	Sequência descendente realizada no teclado do instrumento	Iniciada no agudo e finalizada no grave	monodia	Conjunto 3-9	FF	Indicação de duração total da passagem = 10 x 56	Tradicional	Material 1
2	Frase 1: Cordas do piano com auxílio da dedeira Frase 2: Sequência descendente realizada no teclado tradicional do piano	Frase 1: agudo Frase 2: agudo em direção ao grave	monodia	Frase 1: Subconjunto 3-6 e superconjunto 4-2 Frase 2: Conjunto 3-9	F, mf e mp	Duração indeterminada	Frase 1: tradicional com elementos gráficos e instruções escritas Frase 2: tradicional	Frase 1: Material 2 Frase 2: Material 1
3	Frase 1: Tema apresentado no teclado do piano Frase 2: Sequência descendente no teclado	Frase 1: agudo Frase 2: agudo em direção ao grave	monodia	Frase 1: pentatônica em Lá - Conjunto 5-35 Frase 2: Conjunto 3-9	sem indicação	Frase 1: Indicação de 120/semínima pontuada e <i>animato</i> Frase 2: meno mosso	Tradicional	Frase 1: Tema <i>Kausika</i> Frase 2: Material 1
4	Indicação do uso de baqueta de feltro	Grave e médio	uma única linha percussiva	Relação intervalar sugere o conjunto 5-27 (0 1 3 5 8)	mf, F, pp e p	Sem indicação Há apenas a indicação de 2 batidas a 40 na primeira nota sustentada	Elementos gráficos e instruções escritas	Material melódico remete ao Material 2 variado
5	Toque simultâneo no teclado e nas cordas do piano com auxílio da dedeira	Médio	monodia	Variação das alturas Dó# e Sol# (referência ao conjunto 3-9)	pp	Indicação metrônica = 40/mínima	Tradicional com elementos gráficos e instruções escritas	Material 1 + Material 2
6	Passagem realizada no teclado do piano "Tema do Sonho" é entrecortado pela sequência descendente	Agudo e agudo em direção ao grave (passagem descendente)	monodia	Sol# frígio - Conjunto 7-35 Conjunto 3-9	p, pp e mf	Indicação = 56/semínima pontuada (tema) e 3 batidas a 40 (passagem)	Tradicional com elementos gráficos	"Tema do Sonho" intercutado pelo Material 1
7	Esta seção deve ser realizada em forma de ondas e à escolha do intérprete Não há indicação se deve ser tocado no encordoamento do piano ou no teclado do piano	Grave	monodia	Referência ao Conjunto 3-9	sem indicação	Duração indeterminada, à escolha do intérprete. <i>Ad libitum</i>	Proporcional	<i>In waves... ad libitum</i>
8	Trecho realizado no teclado do piano Variação do "Tema do Sonho" é entrecortado pela sequência descendente	Médio e Agudo (tema) e agudo em direção ao grave (passagem descendente)	monodia e linhas em uníssono	Si Pentatônico - Conjunto 5-35 Conjunto 3-9	sem indicação	Indicação = 56/semínima e número de batidas para cada trecho a 56	Tradicional com elementos gráficos	Variação do "Tema do Sonho" e Material 1
9	Toque nas teclas e toque simultâneo no teclado e nas cordas do piano com auxílio da dedeira	Agudo	monodia	Material cromático - Conjunto 5-1 (0 1 2 3 4)	sem indicação	Não determinada no início e com indicação do número de batidas a 56 para cada trecho no fim	Tradicional com elementos gráficos e instruções escritas	Passagem não denominada, porém cromática
10	Passagem realizada no teclado do piano	Médio-grave em direção ao médio-agudo	monodia	Dó# frígio - Conjunto 7-25 (0 2 3 4 6 7 9) Conjuntos 3-2, 3-7, 3-8, 3-9 e 4-3	p, mp e mf	Indicação metrônica = 68/semínima	Tradicional	Passagem não denominada e Material 1

11	Início: Prato percutido sobre as cordas do piano na região média. Em seguida: toque percussivo com baquetas de feltro em simultaneidade com uma melodia realizada no registro médio e grave	Médio e grave	monodia	Mi Pentatônica - Conjunto 6-Z48 Conjuntos 3-7, 3-8 e 3-9	<i>p, mp e F</i>	Indicação de duração de notas a partir de 5 e 3 batidas a 56 e 56/semínima pontuada	Tradicional com elementos gráficos e instruções escritas	Material 1, Material 2 e Tema do <i>Kausika</i> variado
12	Ostinato melódico e rítmico seguido por uma variação do tema <i>Kausika</i> .	Grave e agudo	Melodia acompanhada	Si dórico - Conjunto 6-Z29	<i>mp</i>	Indicação = 56/semínima pontuada	Tradicional	Variação do Tema <i>Kausika</i>
13	Passagem deve ser realizada nas cordas do piano com auxílio da dedeira e acompanhada por clusters (realizados pelas duas mãos espalmadas sobre notas pretas e brancas)	Médio	monodia e clusters	Sobreposição dos conjuntos 5-35 (pentatônico) e 7-35 (0 1 3 5 6 8 T) - teclas	Sem indicação	Indeterminado	Elementos gráficos, iconográficos (<i>clusters</i>) e instruções escritas	Material 2 + Variação do Tema <i>Kausika</i>
14 e 15	Passagens realizadas no teclado tradicional e que fazem referência ao Material 1	Agudo, médio e grave	monodia seguida por contraponto	Conjunto 3-9 e melodia atonal	<i>mf, pp, F e mp</i>	Indicação = 144/colcheia, 132/colcheia e 46/semínima	Tradicional com elementos gráficos	<i>Cadenza</i> do Material 1
16	Toque simultâneo no teclado e nas cordas do piano com auxílio da dedeira	Agudo	monodia	Cromática	sem indicação	Indeterminado	Tradicional com elementos gráficos e instruções escritas	Passagem não denominada, porém cromática
17	Passagem no teclado tradicional, em que o "Tema do Sonho" é entrecortado pelo Material 1	Agudo em direção ao grave (passagem descendente) e agudo (Tema)	monodia	Ré# frígio - Conjunto 7-35 Subconjunto 3-9 e Superconjunto 4-23	<i>pp, p e mf</i>	Indicação = 56/semínima	Tradicional com elementos gráficos e instruções escritas	Variação do "Tema do Sonho" intercutado pelo Material 1
18	Passagem realizada no teclado tradicional	Médio-grave	monodia	Conjunto 3-9	sem indicação	Indeterminada e com repetição de determinado trecho a escolha do intérprete -	Tradicional, Elementos gráficos e iconográficos (<i>clusters</i>)	Variação do Material 1
19	Passagem realizada no encordoamento do piano - "belicando as cordas com dedeiras"	Agudo	monodia	Sons (Dó# e Sol#) do cj 3-9. Passagem cromática (diádes com 5ª dim e J, 7ª m e M) do conjunto	<i>F e mf</i>	Indeterminada	Tradicional, com elementos gráficos e com instruções escritas	Material 1 + Material 2
20	Passagem realizada com dedeira ou com o lado do prato no encordoamento do piano com <i>glissandi</i>	Grave em direção ao agudo do instrumento	monodia	<i>Glissando</i> nas cordas = material cromático	sem indicação	Indicação de cada <i>glissando</i> em uma batida a 76 em seguida 46/semínima	Tradicional, elementos gráficos, iconográficos (<i>clusters</i>) e instruções escritas	Material cromático

b. Considerações parciais

Como foi dito anteriormente, a peça *Expressão Anímica* marca a retomada de Eunice Katunda a um posicionamento vanguardista e voltado ao uso de materiais e técnicas desconectados do nacionalismo musical. Embora seja possível notar uma preocupação da compositora com a coerência e compreensibilidade da peça para o ouvinte, através do uso de elementos recorrentes – como conjuntos e timbres –, isto não chega a provocar um efeito unificador e sintetizador.

Possivelmente por essa razão ela se apoia em elementos extramusicais para estruturar a peça, tais como personagens e lendas de culturas orientais, como a citação do brâmane *Kausika*. Além disso, este é também um recurso que mostra seu interesse em dialogar com as obras de compositores como John Cage, Henry Cowell e Koellreutter, entre outros, sendo este último homenageado nesta obra com a dedicatória de Eunice.

Ao final, a indicação “Para Beatriz tocar” testemunha a proximidade entre as duas artistas neste momento da vida e da carreira de Eunice Katunda. Elas tocaram juntas outras obras da compositora deste período como, por exemplo, *Três peças para dois pianos e percussão*, que foi estreada em 1979 por Beatriz Balzi e Eunice nos pianos e Flávio Teixeira na percussão, no Parque Lage do Rio de Janeiro em 1979 (KATER, 2020, p. 242; 321). Além do registro da estreia, verifica-se a existência do programa de concerto¹⁷⁷ realizado no Instituto Cultural Brasil Alemanha em parceria com o Instituto Goethe do Rio de Janeiro com os mesmos intérpretes e no mesmo ano da primeira audição da peça (1979).

É importante citar que a sua participação no CLAMC, assim como a sua interação com o meio musical da época podem ter viabilizado a composição e consequente interpretação desta obra, já que se verifica que *Expressão Anímica* foi composta a partir de estéticas e técnicas contemporâneas vigentes na época e certamente abordadas na oitava edição do curso¹⁷⁸.

Também é importante destacar que a composição de *Expressão Anímica* e, principalmente, os recursos e procedimentos composicionais empregados nesta peça, dialogam com as atividades e os ideais defendidos por Eunice anos antes em sua fase composicional *Música Viva* (1946-1950), ou seja, de acordo com as técnicas e recursos vigentes no período de composição da obra.

¹⁷⁷ Informações acerca do programa de concerto encontram-se disponíveis em <<https://www.memorialage.com.br/wp-content/uploads/tainacan-items/26/12138/RG-0647.pdf>>.

¹⁷⁸ De acordo Paraskevaídis (1979, p. 8) foram programadas as seguintes palestras e oficinas durante o 8º CLAMC: “Problemas estéticos das músicas mistas”, “Como abordar a música contemporânea”, “Música tradicional da China, Coréia e Japão”, “Análise de obras de György Ligeti”, “Questionamentos sobre a etnomusicologia”, “Propostas e problemas da estruturação da música nova”, “Treinamento do ouvido para a música contemporânea” e por fim, “40 anos do movimento brasileiro Música Viva”.

c. Estudo comparativo

No Brasil, a segunda metade do século XX foi marcada por experimentações da linguagem musical a partir de recursos considerados informais como, por exemplo, técnicas estendidas, notações não tradicionais, recursos extramusicais, formas abertas e propostas de improvisação. O contato dos músicos brasileiros com estes procedimentos e técnicas, assim como com compositores estrangeiros e suas obras, se deu por meio de cursos e aulas com professores de outros países como, por exemplo, o já citado CLAMC.

Verifica-se no país a formação de grupos de compositores e festivais alinhados à produção e à divulgação da música contemporânea do Brasil e dos grandes centros musicais da Europa e dos EUA, bem como a influência de compositores como John Cage, Edgar Varèse¹⁷⁹, entre outros. Neste âmbito, tem-se como destaque no Brasil o grupo Música Nova¹⁸⁰, criado em 1963 e formado pelos compositores Gilberto Mendes (1922-2016), Willy Corrêa de Oliveira (1938), Damiano Cozella (1929-2018) e Rogério Duprat (1932-2006).

Além deles, Neves (2007) cita a formação de outros, como o grupo de compositores da Bahia representado por Ernst Widmer (1927-1990), Rufo Herrera (1963); o movimento musical em Brasília realizado por Cláudio Santoro (1919-1989) e Jorge Antunes (1942); o movimento musical do Rio de Janeiro, constituído por Marlos Nobre (1939), Aylton Escobar (1943) e Ricardo Tacuchian (1939); bem como por compositores isolados a citar Bruno Kiefer (1923-1987), Armando Albuquerque (1901-1986) e José Almeida Prado (1943-2010).

A partir disso, é possível entender que, com a composição de *Expressão Anímica*, Eunice voltou a se conectar com o meio contemporâneo da época, já que a peça apresenta uma notação não tradicional, técnicas estendidas e trechos de indeterminação. Também é importante destacar que a peça citada foi estreada pela própria Eunice no Festival de Música Nova de Santos em 1979 – este promovido pelo integrante do grupo Música Nova, Gilberto Mendes, desde 1962.

Sendo assim, é possível observar semelhanças entre a obra de Eunice e várias outras produções da segunda metade do século XX, especialmente em relação à notação e às técnicas estendidas – empregadas na peça. Foram selecionados para este estudo apenas peças de compositores que tiveram relação direta com Eunice ao longo de sua trajetória musical como,

¹⁷⁹ Sobre a influência de Edgar Varèse na música brasileira e latino-americana, vide FELICÍSSIMO, 2009 e PARASKEVAÍDIS, 2002, respectivamente. Dados na Bibliografia.

¹⁸⁰ Em 1958 um grupo de escritores, formado por Décio Pignatari (1927-2012), Haroldo de Campos (1929-2003) e Augusto de Campos (1931), lançou o plano-piloto para a Poesia Concreta com o intuito de romper com antigas tradições, “dando por encerrado o ciclo histórico do verso” (MOURA, 2011, p. 1958). Em meio a esta corrente formou-se no âmbito musical o grupo Música Nova, estruturado como um reflexo da organização de uma sociedade industrial, na qual a principal proposta era a adequação da música brasileira ao mundo contemporâneo, com a utilização de novas técnicas composicionais e tecnologias.

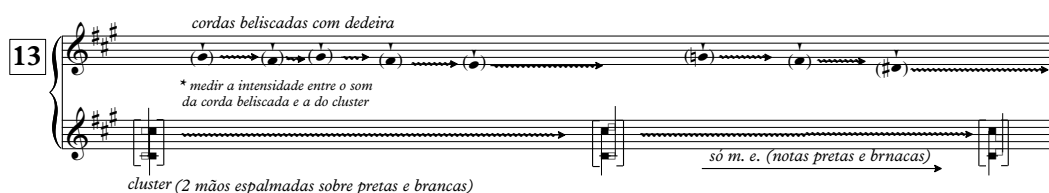
por exemplo, Koellruetter, Cláudio Santoro e Edino Krieger. A seleção destes compositores também tem como objetivo traçar um pequeno panorama acerca dos integrantes do grupo Música Viva, a fim de verificar se os mesmos continuaram na mesma linha e direção após o rompimento com o grupo.

Num primeiro momento, é possível apontar uma certa semelhança entre *Tanka V*¹⁸¹ (1977) de Koellruetter e *Expressão Anímica*, de Eunice. Ambas as peças foram estreadas por Eunice no *XV Festival Música Nova de Santos* e são realizadas a partir da exploração de ressonâncias, diferentes sonoridades do piano e recursos como, por exemplo, o uso de *clusters*¹⁸².

Figura 157 - Uso de *clusters* na 2ª Parte de *Tanka V*.



Figura 158 - Uso de *cluster*, realizado pelas duas mãos espalmadas sobre teclas pretas e brancas na Seção 13 de *Expressão Anímica*.



Além disso, nota-se o interesse comum de Eunice e Koellruetter pela cultura e música não ocidental. De acordo com Marcus Straubel Wolff (2016, p. 2), Koellruetter trabalhou na Índia entre 1965 e 1969, organizando o setor de programação internacional do Instituto Goethe, bem como atuando na Escola de Música de Nova Délhi. Dali seguiu para o Japão, pelo mesmo instituto, em 1970.

¹⁸¹ De acordo com o catálogo de obras a respeito da obra de Koellruetter, *Tanka V* se refere a terceira peça das *Três Peças para Piano*. Conforme já mencionado, as três peças foram compostas em períodos diferentes, sendo a primeira delas, *Música 1945*, composta em 1945, a segunda, sem título próprio, em 1965 e a última – *Tanka V* – em 1977.

¹⁸² Vale observar que *Tanka V* é realizada apenas no teclado tradicional do piano, enquanto *Expressão Anímica* faz uso do encordoamento do instrumento e da utilização de objetos para o toque de certas passagens.

Nesse período em que reside no Japão, Koellreutter conhece Satoshi Tanaka, professor de alemão na Universidade de Meisel, em Tóquio, que havia realizado estudos de língua e cultura germânicas inicialmente na Universidade de Keio e posteriormente em Munique. Iniciaram, assim, em 1974 um diálogo epistolar que continuou até 1976, após o retorno do maestro para Munique e depois para o Rio de Janeiro (*Idem*, p. 3).

Nas conversas entre Koellreutter e Tanaka – que perduraram através de cartas –, era elaborado um pensamento que seria capaz de aproximar a visão oriental da ocidental, apesar de seus antagonismos. “Nas palavras de Koellreutter, ‘o questionamento de valores culturais alienígenas, isto é, daquilo que nos separa, e a aceitação de outros que, embora estranhos à cultura, tenham validade universal, se tornam, hoje uma necessidade urgente’” (KOELLREUTTER, 1974, *apud* WOLFF, 2016, p. 3).

Este pensamento também atendia a uma outra necessidade de Koellreutter – e também de Eunice – que era superar os conflitos vividos por ambos no período de vigência e do desmembramento do Música Viva. Wolff (*Idem*, p. 6) aponta que:

(...) o diálogo com as tradições de pensamento e musicais da Índia e do Japão possibilitou [a Koellreutter] a superação dos dilemas vividos no Brasil anteriormente. Assim, procurou resgatar a comunicação com um público mais amplo sem abrir mão da inovação e do experimentalismo, elaborando assim uma música nova, baseada numa estética relativista que procurou incorporar elementos de várias culturas de modo a contribuir para a construção de uma “Civilização planetária” a partir de um “processo de convergência e assimilação”.

Um dos aspectos pensados por Koellreutter a partir destas reflexões foi o conceito de pensamento circular da música tradicional indiana, que ele opôs à dualidade racional da música clássica ocidental. Neste sentido, a recorrência de temas, ou mesmo de motivos ou séries, é possível e não representa qualquer hierarquia dentro da estrutura.

Sendo assim, nota-se o uso, em *Expressão Anímica*, do denominado Material 1 (sequência descendente formada pelas notas *do# sol# e fa#*) apresentado já na primeira seção da peça. Além dele, a compositora repete o tema de *Kausika* e o “Tema do Sonho”, conforme já mencionado.

Figura 159 - “Material 1” de *Expressão Anímica* apresentado no teclado na Seção 1 de *Expressão Anímica*.

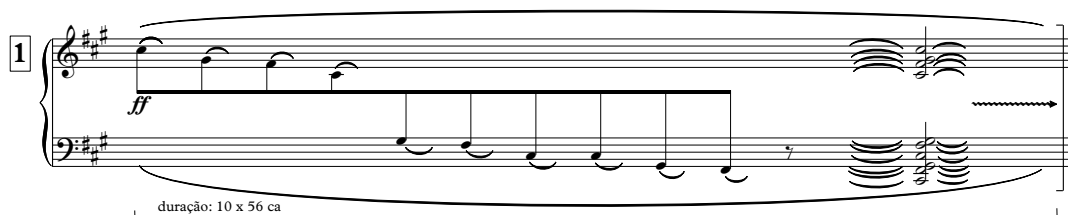


Figura 160 - Tema *Kausika* apresentado na Seção 3 de *Expressão Anímica*.

Kausika
(♩ = 120) **Animato**

Figura 161 - Início do “Tema do sonho” na Seção 6 de *Expressão Anímica*.

Tema do Sonho
(♩ = 56 ca)

Já em *Tanka V*, observa-se na partitura a presença da série dodecafônica como elemento unificador, assim como a exploração de ressonâncias por meio de notas longas na região grave do instrumento.

Figura 162 - Início de *Tanka V*. Série dodecafônica empregada na peça e exploração de ressonâncias por meio de notas longas na região grave do piano.

O uso de flechas para designar a manutenção do som até seu total desaparecimento pode ser observado na peça de Koellreutter e na de Eunice Katunda. A diferença é que na dela, as flechas são escritas com linhas onduladas.

Figura 163 - Flechas indicam a manutenção do som até seu desaparecimento na 2ª parte de *Tanka V*.

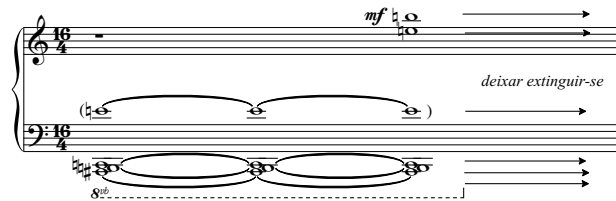
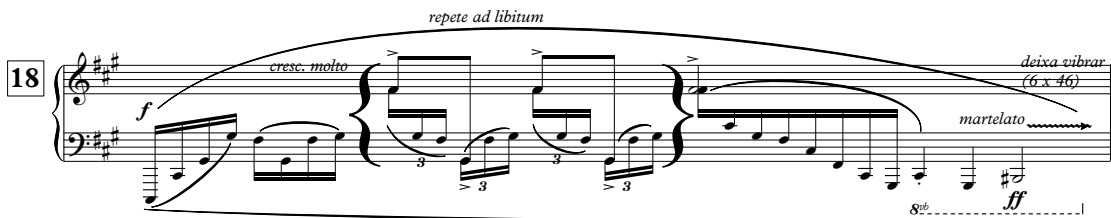
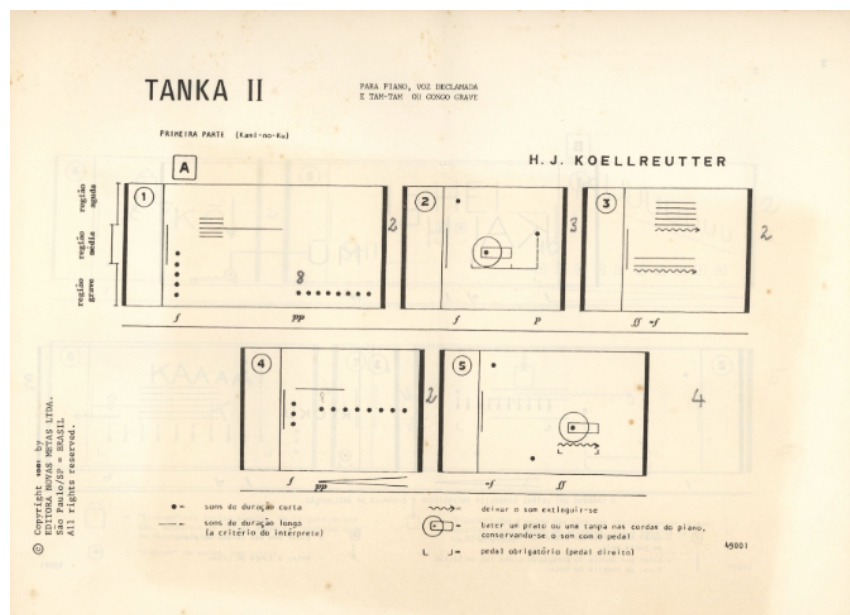


Figura 164 - Flechas com linhas onduladas indicam a manutenção do som até seu desaparecimento na Seção 18 de *Expressão Anímica*.



O uso de módulos (ou sessões, como na peça de Eunice) pode ser visto em outra obra de nome *Tanka*, escrita por Koellreutter. *Tanka II*, escrita entre 1972 e 1973, usa notação gráfica e explora mais o aspecto da aleatoriedade e participação do intérprete. Mas não deixa de lembrar as divisões feitas por Eunice Katunda na peça aqui analisada.

Figura 165 - Organização e disposição das sessões em módulos. *Tanka II*, p. 4¹⁸³.



Fonte: Disponível em <<http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/acervodocs/photo.php?lid=8827>>. Acesso em 12/02/2023.

¹⁸³ Disponível em <http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/acervodocs/photo.php?lid=8827>.

Figura 166 - Organização e disposição das sessões em módulos. *Expressão Anímica*, sessões 4 a 6.

4 Perc. (com baqueta de feltro) Reg. grave → Reg. médio → deixar vibrando
 mf → f → pp → p → sfz
 2x40
 Teclado (a appog. entre parentêses é tocada na corda)
 pp

5 Teclado
 pp

6 Tema do Sonho (♩ = 56 ca)
 cristalino p
 3 x 40 ♩ = 56 8va 3 x 40 ♩ = 56 2 x 40
 pp mf

Também é possível realizar um paralelo entre algumas obras de Santoro e *Expressão Anímica*. Como exemplo tem-se a peça *Intermitências I* (1967), em que, de acordo com Vieira (2013, p. 150), a “indeterminação delega ao instrumentista liberdades na interpretação”, assim como na “notação rítmica, nas passagens improvisatórias e na própria notação escolhida para a peça, na qual verificamos a mescla de recursos tradicionais e gráficos”.

Figura 167 - Notação de *glissando* e de gestualidade da improvisação em notas agudas rápidas em *Intermitências I*.

gliss. dentro (entrada) o/onda
 3) notas agudas r.p. das 8va
 (intercaladas em sucessões de p a mf)

Fonte: Botelho (2013, p. 152)

A partir das referências acerca das peças de Koellruetter e Santoro, é possível afirmar que a maioria dos compositores do antigo grupo Música Viva, com exceção de Guerra-Peixe, produziram ao menos uma peça a partir de técnicas estendidas - conforme a tendência da segunda metade do século XX. Sendo assim, como exemplo da produção de Edino Krieger (ex-integrante do grupo Música Viva) tem-se a composição *Elementos* (1973), para piano solo.

A peça de Krieger também apresenta recursos e procedimentos semelhantes ao empregado por Eunice em *Expressão Anímica*, a citar a notação proporcional, técnicas estendidas como tocar nas cordas do piano com as unhas e *clusters* no teclado tradicional,

recurso *ad libitum* indicando que a duração de um determinado som deve ser realizada de acordo com a vontade do intérprete, entre outros (PAZ, 2012, vol. II, p. 98).

Figura 168 - Exemplo de notação proporcional, técnicas estendidas (tocar nas cordas com as unhas) e *clusters* em *Elementos*.



Além disso, nota-se que, em *Expressão Anímica*, Eunice reuniu elementos e procedimentos composicionais já empregados por ela mesma em obras e fases composicionais anteriores como, por exemplo, o idioma atonal-modal e tonal-cromático aplicado nas peças analisadas no presente trabalho e referentes à Fase de Formação e Nacionalista – *Variações sobre um tema popular e Seresta Piracicaba*.

Outros elementos e características musicais referentes a estas peças também ocorrem em *Expressão Anímica*, como, por exemplo, a inserção, variação e recorrência de temas e melodias. A diferença é que, nas primeiras, as citações têm a intenção de fornecer temas folclóricos (como *Garibaldi foi a missa*, toadas, bate-pés e modas) para caracterizar o elemento nacional popular, enquanto que em *Expressão Anímica*, a intenção parece ser se apoiar em elementos extramusicais – como a história de *Kausita*, o “Tema do Sonho”, o movimento de ondas, etc. – para fornecer referências ao(à) ouvinte, facilitando a recepção da obra.

Por sua vez, em relação às *Quatro epígrafes*, há a semelhança do uso de um material não somente melódico e rítmico, mas, também, textural, como a passagem descendente denominada como Material 1 em *Expressão Anímica*. Além disso, é importante citar a nucleação de modos em subconjuntos de três e quatro notas em *Expressão Anímica*, realizado de maneira semelhante à nucleação de series da Fase Dodecafônica. Como exemplo é possível citar o emprego do conjunto 3-9 (027) em *Expressão Anímica* e *Quatro Epígrafes*.

Em *Quatro Epígrafes* o conjunto 3-9 representa as três primeiras e as três últimas notas da série dodecafônica empregada, sendo recorrente em passagens e segmentações em que as notas são tocadas consecutivamente e/ou harmonicamente. Em *Expressão Anímica*, verifica-se que as alturas do conjunto são, na maioria das vezes, realizadas por uma sequência descendente iniciada no registro agudo do piano e finalizado no grave do instrumento, sendo denominado como “Material 1”. Este pode ser verificado nas Seções 1, 2, 3, 5, 6, 8, 10, 11, 14, 15 e 17 da peça.

Sendo assim, supõe-se que Eunice pode ter utilizado este conjunto como uma espécie de apoio na construção de *Expressão Anímica*, no qual deveria partir de recursos e procedimentos contemporâneos, mas sem perder a coerência e compreensibilidade da obra por meio de materiais recorrentes, ou seja, o mesmo já realizado por ela em *Quatro Epígrafes*.

Embora *Expressão Anímica* seja a única obra para instrumento solo de Eunice realizada a partir da aplicação de técnicas estendidas e da indeterminação, verifica-se seu interesse por outras técnicas e procedimentos que estavam atraindo a atenção de compositores e compositoras na época, como a música eletroacústica. Como exemplo é possível citar *A moça fantasma* (1960, com revisão em 1971), para oscilador de frequência, cristais, cítara, violão, piano, percussão e fita magnética¹⁸⁴.

Isso demonstra como nenhuma fase composicional de Eunice Katunda pode ser vista como estanque e restritiva. Apesar de seu temperamento apaixonado e impulsivo – que lhe rendeu alguns sérios infortúnios –, como musicista ela não se deixou limitar por qualquer argumento, estético ou político.

4. Considerações Finais

O estudo sobre a vida e obra de Eunice Katunda revelou a esta pesquisa a existência de uma inter-relação entre suas atividades como intérprete e compositora, o que reflete diretamente na criação das peças de cada uma de suas fases composicionais. Verificou-se, por meio de um breve relato musical de sua vida, bem como de estudos comparativos, que Eunice recebeu influências de seus professores no período de sua formação musical, assim como de peças e compositores que conheceu e/ou interpretou ao piano ao longo de sua carreira.

Neste sentido, conforme foi descrito na Introdução deste trabalho, a realização de análises do tipo documental, musical, bibliográfica e interpretativa foi de grande importância para as considerações aqui apresentadas, a citar:

4.1 Análise documental

Os programas de concertos e críticas referentes à Eunice Katunda evidenciaram que as apresentações de piano relativas à sua fase de formação eram baseadas no repertório comum à

¹⁸⁴ De acordo com o catálogo, a peça apresenta dedicatória para o balé de Yanka Rudza, sendo estreada pelo mesmo no ano de 1960 – ou seja, na Fase Nacionalista da compositora.

formação da maioria dos pianistas na primeira metade do século XX. Estes incluíam, principalmente, peças de Bach, Mozart, Beethoven, Schumann e Chopin.

Entretanto, verifica-se que desde as primeiras apresentações em público Eunice interpretou peças de seus professores de piano e matérias teóricas, como, por exemplo, *Reminiscência* e *Bailado Indígena* de Branca Bilhar (respectivamente, no Primeiro Concurso Infantil de que participou, em 1925, e no primeiro Recital de piano da artista, realizado no Salão Nobre do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro em 1927). Isso se deu pela atuação e escolha dos próprios professores, já que a pianista tinha pouca idade para opinar a esse respeito.

É possível presumir que a presença de obras autorais e contemporâneas (da época) no repertório da pianista colaborou para a formação de sua postura aberta e curiosa em relação ao novo e diferente, o que se refletiria na experimentação e adoção de técnicas e estilos composicionais considerados modernos em cada período de sua trajetória.

Da mesma forma, o fato de estas obras terem sido incluídas em suas apresentações públicas desde praticamente a infância também deve ter contribuído para a percepção crescente da intérprete sobre a necessidade de divulgar composições pouco ou nada conhecidas do público em geral, enriquecendo o panorama artístico e musical de que fazia parte.

No entanto, a personalidade da artista também se faz notar por cartas e testemunhos presentes em documentos relativos a Eunice. Nota-se, por exemplo, que com o passar dos anos ela passou a se interessar cada vez mais por peças de Villa-Lobos, conforme citado em entrevistas que abordam o período de aulas com o professor Oscar Guanabario (crítico fervoroso das obras do compositor)¹⁸⁵.

Este interesse é mantido de forma efetiva a partir do momento em que Eunice se muda para São Paulo, quando passa a ser orientada por Marietta Lion e Camargo Guarnieri – cujas obras também passarão a integrar seus programas de concerto. Em seu primeiro recital no Teatro Municipal de São Paulo, em 1941, o programa incluiu obras de Villa-Lobos e também de Camargo Guarnieri.

A partir de 1941, programas de concerto, cartas e testemunhos da compositora mostram que ela passaria a mesclar apresentações baseadas em repertório tradicional estabelecido no meio musical com outras que incluem peças de compositores brasileiros. A análise documental também mostrou que, conforme citado anteriormente, a artista recebia mais elogios e críticas

¹⁸⁵ De acordo com o item 2.1.b da presente tese, Guanabario apresentava críticas e até mesmo satirizava o compositor Villa-Lobos. Conforme citado no texto, ele (Guanabario), chegou, inclusive, a perguntar se Eunice conhecia a última peça de Villa-Lobos chamada “Maria limpa o piano”, sendo que em seguida “passava a mão sobre o teclado [do instrumento] de qualquer jeito.”

positivas quando interpretava obras brasileiras, inclusive suas próprias composições, do que nos recitais dedicados a obras estrangeiras, contribuindo para sua persistência neste tipo de repertório¹⁸⁶.

Paralelamente, este tipo de crítica denota que Eunice Katunda adquiriu uma grande compreensão e conectividade com as obras brasileiras que interpretou em sua Fase de Formação, as quais muito provavelmente influenciaram sua produção musical daquele período. Conforme se observa na análise de *Variações sobre um tema popular*, a compositora empregou a forma de tema e variação, elementos de alusão ao folclore brasileiro – como o tema *Garibaldi foi a missa* –, assim como os idiomas atonal-modal e tonal cromático nas variações.

Nas fases subsequentes, a documentação analisada mostrou que o amadurecimento da compositora se deu no sentido de aprofundar sua curiosidade, e, ao mesmo tempo, seu desejo de fazer da carreira algo que contribuiria com a sociedade brasileira de alguma forma. Neste sentido, o ingresso no grupo Música Viva será decisivo para o estilo adotado pela compositora, conforme certifica a documentação relativa à sua Fase Música Viva (boletins, transcrição de programas de rádio, etc.)¹⁸⁷.

Neste momento, nota-se que sua preferência passa a ser mais pela interpretação de obras cuja produção tinha como característica o emprego de modernas técnicas de composição, do que pela valorização do elemento nacional com fim em si mesmo. Exemplos desta nova perspectiva são estreias de obras como *Ludus Tonalis*, de Paul Hindemith, e de compositores do grupo Música Viva, como Guerra-Peixe, Edino Krieger e de sua própria autoria¹⁸⁸.

A predileção por uma produção musical moderna à época se mostra importante no papel de divulgação das obras internacionais desconhecidas pelo público brasileiro daquele período, assim como dos compositores integrantes do Música Viva, no qual Eunice também se inclui. Além disso, sua atuação como divulgadora da música erudita brasileira na Europa – que abarcou

¹⁸⁶ Um exemplo dessa boa receptividade são suas *Variações sobre um tema popular*, interpretadas na turnê pela Argentina.

¹⁸⁷ Eunice Katunda atuou em diferentes ações promovidas pelo movimento Música Viva, a citar sua atuação como pianista de 21 peças ao longo do programa radiofônico, sua participação da comissão redatora dos boletins Música Viva, assim como a autoria do texto *Música Popular Norte Americana*.

¹⁸⁸ No entanto, programas de concerto atestam que Eunice jamais abandonou a interpretação e divulgação em palestras de peças brasileiras compostas antes de seu envolvimento com o movimento Música Viva. Como exemplo é possível citar apresentações nacionais e internacionais que realizou com obras de Villa-Lobos – como a Conferência realizada em conjunto com Vasco Mariz sobre o compositor em 1947, o Recital realizado em 1948 no Centro de Música *Il Diapason* em Milão, entre outros.

desde a produção de Villa-Lobos até a dos compositores do Música Viva – foi muito importante para o reconhecimento internacional deste repertório¹⁸⁹.

Já na fase composicional nacionalista, verifica-se um realinhamento estético musical por parte de Eunice, que passou a se posicionar a favor do nacionalismo musical e da valorização da cultura e da música brasileira. Este realinhamento é registrado por meio de cartas e documentos publicados, que testemunham a militância de Eunice em prol, ora do dodecafonismo, ora da música nacionalista. Como exemplo documental tem-se o texto *Problemas musicais contemporâneos*, escrito em abril de 1950, no qual Eunice defende a técnica dodecafônica como uma “necessidade” dos compositores, um “produto do processo dialético da evolução musical”. Já em novembro do mesmo ano Eunice rompe com o grupo, sendo seu realinhamento observado em carta de apoio a Guarnieri, assim como em textos como, por exemplo, *Atonalismo, dodecafonía e música nacional* (1952).

Sua produção composicional teve um aumento significativo nesta fase e grande parte de sua obra, arranjos e orquestrações, foram escritas para o Coral Piratininga e para o programa de rádio *Lloyd Aéreo*. A maioria das peças arranjadas para o Coral apresentam temas folclóricos originários de Alagoas, enquanto o repertório do programa de rádio era realizado a partir de materiais folclóricos brasileiros, orquestrações/adaptações/arranjos de peças de compositores brasileiros, a citar Villa-Lobos, Gilberto Mendes, além de suas próprias composições¹⁹⁰.

Durante a década de 1950, Eunice também se dedicou a viagens de estudo e pesquisa por diferentes estados do Brasil, como no interior e no litoral de São Paulo, Alagoas e Bahia. Suas viagens resultaram textos, referências e inspirações para várias composições, como por exemplo, na peça analisada no capítulo 3.3 da presente tese – *Seresta Piracicaba*.

Já como pianista, a documentação analisada mostrou que ela não deixou de interpretar, na fase nacionalista, obras de diferentes compositores como Bach, Villa-Lobos, Ravel, Santoro, Schoenberg, Hindemith, Berg, entre outros. No entanto, verifica-se que as apresentações que abarcavam um repertório com peças realizadas a partir de técnicas mais modernas para a época, como, por exemplo, de Schoenberg, Hindemith e Berg, foram interpretadas nos anos iniciais (1951 e 1952) e finais desta fase composicional (a partir de 1962), ou seja, nos primeiros anos

¹⁸⁹ Em 1948 Eunice interpretou como primeira estreia italiana as *Cirandas* de Villa-Lobos e as *Três peças para piano* de Radamés Gnattali no *Festival Brasileiro*, realizado no Piccolo Teatro de Milão. Também estreou, no mesmo ano, a peça *Quatro epígrafes*, de sua autoria, no *I Congresso de Música Dodecafônica*, realizado na Suíça.

¹⁹⁰ Em 1955 Eunice passou a dirigir e realizar arranjos e orquestrações para o Coral Piratininga e o programa de rádio semanal *Lloyd Aéreo*. Nos anos de 1955 e 1956 o programa de rádio foi realizado com a Orquestra da Rádio Nacional de São Paulo sob a regência de Eunice. Já nos anos de 1957 e 1958, foi realizado apenas com a sua (Eunice) participação como solista ao piano.

do afastamento de Eunice em relação a estética e a técnica dodecafônica (Fase Música Viva) e nos anos anteriores a sua retomada ao meio cultural mais universalista (Fase Final).

A partir de então, na fase final, verifica-se o impacto das duas turnês realizadas pela intérprete nos Estados Unidos em 1968. Os recortes de jornais e revistas atestam as críticas positivas internacionais e nacionais que Eunice recebeu a respeito de suas performances¹⁹¹. Da mesma maneira, seu lado como compositora é destacado, especialmente, após a apresentação da *Sonatina 1965* durante uma das apresentações realizadas no primeiro semestre no país¹⁹². Apesar de seu êxito durante a turnê, Eunice não conseguiu se estabelecer nos EUA devido a problemas com sua empresária local. Sendo assim, de volta ao Brasil, continuou com suas apresentações ao piano, das quais também recebeu críticas positivas, sendo estas voltadas mais para interpretação de peças brasileiras e de autoria própria, conforme ocorrido ao longo de praticamente toda a sua carreira¹⁹³.

No entanto, os recitais de piano cessaram no ano de 1972. A partir de relatos escritos em cartas da própria Eunice e entrevistas, nota-se que este afastamento coincide com o período após a morte de sua mãe. Esta pausa só é encerrada após seis anos, com a sua participação no *8º Curso Latinoamericano de Música Contemporânea (CLAMC)* em 1979, no qual ela retoma seu contato com Koellreutter e com o meio musical da época. A partir disso, Eunice também retorna a sua atividade como pianista, tendo realizado mais cinco recitais públicos no ano de 1979¹⁹⁴.

Em relação a produção composicional, observa-se que não houve interrupção neste período, pois Eunice compôs 23 obras, sendo a maioria delas para música de câmara. Observa-se também, por meio de algumas peças para piano, que Eunice voltou a inserir conteúdos e procedimentos mais cosmopolitas na sua fase final. Exemplo disso são os ritmos e escalas derivadas do jazz em *Três momentos em New York*, o ciclo *La dame et la licorne* inspirado na música impressionista francesa, assim como os procedimentos e elementos musicais ligados a exploração de ressonância e diferentes sonoridades do instrumento por meio de técnicas estendidas em *Expressão anímica*.

¹⁹¹ Como exemplo de crítica internacional recebida por Eunice é possível citar os jornais *The Philadelphia Inquirer* e *The New York Times*, que destacaram sua “técnica fabulosa” assim como o seu “estágio de maturidade e maestria técnica”.

¹⁹² Na primeira apresentação de Eunice no Carnegie Hall (maio/1968) Eunice interpretou a *Chaconne in D minor*, de Bach-Busoni, *Rudepoema*, de Villa-Lobos, *Sonata 1924*, de Stravinsky, *Sonatina 1965*, de sua autoria e *Sonatina n. 8 Op 84*, de Prokofieff.

¹⁹³ Conforme recortes de jornais e revistas da época, Eunice recebeu elogios especialmente acerca de sua interpretação do *Rudepoema*, de Villa-Lobos, na Sala Cecília Meireles em 1969.

¹⁹⁴ No ano de 1979 Eunice realizou recitais denominados “Música Viva” no 8º CLAMC, na Bienal de Música Contemporânea de Santos e no Rio de Janeiro.

Portanto, a análise documental foi essencial para entender os posicionamentos estéticos e musicais de Eunice ao longo de sua trajetória, assim como sua carreira enquanto intérprete, sendo possível determinar as principais ideias contidas em seus textos e cartas, delimitar as datas de apresentações, repertório tocado, críticas a respeito de suas atividades, entre outros.

Além disso, esta análise mostrou-se fundamental para estabelecer paralelos entre as peças de Eunice e a produção de outros compositores, conforme observado no estudo comparativo e descrito na análise musical.

4.2. Análise musical

A partir da análise musical realizada neste trabalho acerca de obras para piano de Eunice Katunda - *Variações sobre um tema popular*, *Quatro epígrafes*, *Seresta Piracicaba* e *Expressão anímica* – é possível observar que a sua produção composicional abrange diferentes técnicas e estilos composicionais. Por conta desta pluralidade, a divisão da obra de Eunice em quatro fases composicionais facilitou o estudo e o entendimento de sua atividade composicional e interpretativa, possibilitando assim, verificar suas possíveis inter-relações.

Conforme se analisou, as peças se relacionam com as mais modernas tendências composicionais e estéticas da época de Eunice, já que os procedimentos musicais empregados dialogam com peças de outros compositores atuantes no meio como, por exemplo, Villa-Lobos, compositores e ex-compositores do grupo Música Viva (Santoro, Guerra-Peixe, Krieger e Koellreutter)¹⁹⁵, entre outros.

Na Fase de Formação, verificou-se por meio da análise de *Variações sobre um tema popular* que Eunice empregou a forma tema e variação, utilizou materiais derivados do folclore brasileiro e combinou uma escrita atonal-modal e tonal-cromática ao longo do ciclo. Também se observa o uso de diferentes procedimentos ao longo da peça como o uso de melodia acompanhada, colagem de materiais, textura contrapontística, polirritmia, ostinatos rítmicos e melódicos, entre outros.

Além disso, ficam claras as semelhanças entre estes procedimentos composicionais e algumas peças para piano de Villa-Lobos, sendo que algumas delas foram interpretadas pela própria Eunice no período de sua formação. Como exemplo, tem-se o mesmo tema folclórico empregado em *Garibaldi foi a missa* (1912 - n. 5 da coleção *Brinquedo de roda*) e *Garibaldi foi a missa* (1932 - 4ª peça do Álbum n. 3 do Guia Prático); assim como o idioma e a textura

¹⁹⁵ Conforme mencionado ao longo do texto, optou-se por priorizar peças dos compositores integrantes e ex-integrantes do grupo Música Viva no Estudo comparativo dos capítulos 3.2, 3.3 e 3.4 a fim de apresentar uma pequena amostragem da produção composicional dos compositores que fizeram parte do grupo.

presente nas *Cirandas* n. 4 (*O Cravo brigou com a rosa*), 5 (*Pobre Cega*) e 13 (*À procura de uma agulha*)¹⁹⁶.

Na fase Música Viva, a análise realizada sobre a peça *Quatro epígrafes* mostrou que Eunice fez uso da técnica dodecafônica e manipulou as séries por meio da substituição, inserção, omissão de notas, permutação, elisão, emprego de séries incompletas, entre outros procedimentos característicos da dodecafonía. Observa-se que ela manteve a coerência da peça por meio das derivações da série original e dos materiais texturais empregados na primeira peça do ciclo (*Epígrafe I*).

Assim como na fase anterior, existem semelhanças entre *Quatro epígrafes* e outras peças interpretadas e/ou conhecidas por Eunice, a citar as obras *Música n. 1 (Música 1945)* de Guerra-Peixe e a primeira das *Três peças para piano* de Koelluretter. Esta correspondência pode ser constatada não apenas pelo uso da técnica dodecafônica, mas também por meio de materiais texturais, exploração de registros do instrumento, conjuntos, simetrias, entre outros aspectos.

Vale ressaltar também as semelhanças e diferenças entre duas obras da compositora que foram compostas na mesma fase composicional e que mostram posturas distintas em relação à aplicação da técnica dodecafônica – *Quatro epígrafes* e *Quinteto Schoenberg*. A diferença em relação ao uso da dodecafonía nas peças pode estar relacionada ao fato de que *Quatro epígrafes* foi sua primeira obra dodecafônica, enquanto que *Quinteto Schoenberg* foi a última peça realizada a partir desta técnica, além do sucedido rompimento da compositora com o grupo Música Viva em 1950.

Na fase nacionalista, observa-se que o realinhamento estético musical por parte de Eunice a favor do nacionalismo musical e da valorização da cultura e da música brasileira se estendeu à sua produção composicional. Assim, grande parte de sua obra é composta por arranjos e orquestrações a partir de materiais folclóricos e de compositores brasileiros, realizados para o Coral Piratininga e para o programa de rádio *Lloyd Aéreo*, além de composições inspiradas em viagens de estudo e pesquisa de Eunice por diferentes estados do Brasil como, por exemplo, a peça analisada *Seresta Piracicaba*.

A partir de sua análise foi possível perceber que Eunice explorou ritmos e melodias de diferentes danças e/ou cantos populares brasileiros – Rojão, Bate-pé, Toada, Moda e Desafio. Em relação à harmonia, esta obra se assemelha às *Variações sobre um Tema Popular*, que

¹⁹⁶ A própria compositora teve um papel de divulgação da obra *Variações sobre um tema popular*, sendo sua estreia realizada na citada turnê como pianista pela Argentina, entre outras apresentações.

alterna seções e/ou movimentos atonais-modais e tonais cromáticos¹⁹⁷. Além disso, o estudo comparativo mostrou que *Seresta Piracicaba* se assemelha as danças, ideias e posicionamentos contidos no livro *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, assim como com procedimentos de peças de compositores que romperam com o grupo de compositores Música Viva e que passaram a buscar expressar o idiomático da música nacional¹⁹⁸.

Conforme observado no estudo comparativo desta fase, *Seresta Piracicaba* apresenta elementos semelhantes as peças *Suíte n. 1*, de Guerra-Peixe e a *Paulistana n. 2 e n. 6*, de Cláudio Santoro, a citar a ausência de armaduras de clave, a independência harmônica entre a melodia e o acompanhamento, polirritmias, o uso de acordes e ostinatos sem relação funcional, homofonia entre duas linhas melódicas do piano, entre outros.

Por fim, a análise de *Expressão anímica*, pertencente a fase Final de Eunice, evidenciou a sua retomada ao meio vanguardista por meio do emprego de uma notação não tradicional, adoção de técnicas estendidas (toque no encordoamento do piano com auxílio de baquetas de feltro, prato e dedeiras), uso de novos recursos e efeitos sonoros (*glissandi*, toque com os braços e mãos espalmadas ou apenas com o polegar sobre teclas brancas e/ou pretas), aplicação da indeterminação, entre outros aspectos.

O estudo comparativo da última fase composicional de Eunice também revelou que *Expressão anímica* apresenta relações diretas com a produção de outros compositores atuantes em sua época, a citar Koellreutter, Santoro e Krieger. Em comparação a *Tanka V*, de Koellreutter, nota-se que ambas as peças apresentam exploração de ressonâncias, diferentes sonoridades do piano e o uso de novos recursos como os *clusters*. A respeito destas duas peças, destaca-se também o fato de que foram estreadas pela própria Eunice no *XV Festival de Música Nova de Santos* em 1979. Da mesma maneira foram encontradas semelhanças entre os recursos e procedimentos aplicados em *Elementos* de Krieger como, por exemplo, a notação proporcional, as técnicas estendidas de toque no encordoamento do piano e o recurso de indeterminação. Sobre o recurso da indeterminação, também foi realizado um paralelo entre a obra de Eunice e *Intermitências I* de Santoro.

¹⁹⁷ Ainda que, conforme mencionado, *Seresta Piracicaba* seja similar a *Variações sobre um tema popular*, é importante destacar que as peças são diferentes em relação ao tratamento folclórico, pois enquanto na *Seresta* Eunice emprega elementos rítmicos e melódicos de inspirações brasileiras, nas *Variações* ela aplica o tema melódico brasileiro *Garibaldi* ao longo de todo o ciclo. Da mesma maneira, observa-se trechos e/ou danças atonais, como o *Rojão*, em *Seresta Piracicaba*.

¹⁹⁸ Conforme destacado no estudo comparativo do capítulo 3.4, não foram encontrados registros de interpretações por parte de Eunice da peça *Suíte n. 1*, de Guerra-Peixe. No entanto, verificou-se, por meio de cartas, que a pianista tinha conhecimento das produções musicais do compositor (Guerra-Peixe) naquele período. Da mesma maneira, foram encontradas apenas referências de dedicatória da peça *Paulistana n. 6*, de Santoro, à Eunice.

Em resumo, a partir da análise musical das quatro peças foi possível evidenciar as diferentes técnicas e procedimentos composicionais empregados por Eunice ao longo de sua carreira musical. O estudo comparativo entre as obras de sua autoria e de outros compositores, interpretadas e/ou não por ela em período próximo, também atesta a possível inter-relação entre sua atividade composicional e interpretativa. Dessa maneira, podemos compreender que o seu amplo conhecimento de técnicas e estilos pioneiros, ou seja, procedimentos atuais para a sua época, pode ter se ampliado e enriquecido a partir da sua experiência enquanto pianista.

4.3 Análise bibliográfica

A bibliografia existente se configurou como fonte importante de pesquisa histórica, metodológica e filosófica no sentido das problematizações envolvidas no processo de pesquisa. Além disso, auxiliou no entendimento da cronologia de suas atividades e na confecção de tabelas a respeito de apresentações e recitais, pois muitas vezes os registros documentais (jornais e/ou revistas, *Curriculum vitae*, entre outros) encontram-se rasurados, não legíveis, e/ou com dados e datas imprecisas.

O trabalho mais consultado para esta pesquisa foi a edição ampliada do livro *Eunice Katunda: musicista brasileira*, de Carlos Kater (2020), pois além do esboço biográfico, apresenta textos escritos pela própria Eunice, a citar *Música Popular Norte Americana; Cartas de Macunaíma para o Brasil; A minha viagem para a Europa; Atonalismo, dodecafonía e música nacional; A Bahia e os brasileiros; Bahia dos cinco sentidos*; e por fim, *Auto-retrato*. Além disso, conta com o catálogo de obras de Eunice, que abarca suas composições, arranjos e orquestrações.

Outros trabalhos realizados sobre Eunice e sua obra também foram consultados como, por exemplo, *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda* (2009), de Iracele Aparecida Vera Lívero de Souza. Seguiram-se também pesquisas de doutorado (2014) e pós-doutorado (2018) de Eliana Monteiro da Silva, co-orientadora desta pesquisa, assim como outros, a citar a dissertação de mestrado da autora do presente trabalho *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), consultado para auxiliar na identificação da ruptura de Eunice com o grupo e a Fase Música Viva.

Dissertações e teses sobre os compositores e as obras abordadas nos Estudos comparativos do capítulo 3 como, por exemplo, Amadio (1999), Assis (2006), Botelho (2013), entre outros, também foram de suma importância para a associação entre os procedimentos

composicionais empregados nas obras de Eunice e de outros compositores que ela conhecia e/ou interpretava, conforme apontado por meio da análise musical.

Referências bibliográficas como Shoenberg (1991), Kostka (2006), Roig Francolí (2011), Salles (2009), Straus (2013) e Laitz (2012) também foram consultados e utilizados na identificação e na escolha da metodologia a ser aplicada na observação dos procedimentos composicionais utilizados por Eunice Katunda em cada uma de suas fases, assim como nas obras apontadas nos estudos comparativos.

Por fim, a elaboração de artigos ao longo da pesquisa de doutorado também auxiliou no processo de escrita da presente tese, pois possibilitou o delineamento das ideias principais de cada fase composicional, bem como a associação a possíveis paralelos entre a obra de Eunice e outros compositores, textos, entre outros. Além disso, as publicações e os trabalhos apresentados em anais e congressos contribuíram para a difusão do trabalho que estava sendo realizado e, principalmente, a obra e vida musical de Eunice Katunda¹⁹⁹.

4.4. Análise interpretativa

A análise interpretativa de obras da compositora, e não apenas das peças analisadas neste trabalho, foi fundamental para entender a presença de elementos e procedimentos composicionais de cada época e estilo²⁰⁰. Também foi importante para formar uma opinião de como seria a interpretação das peças analisadas neste trabalho.

O estudo ao piano, feito pela autora deste trabalho sobre as peças aqui analisadas, tornou mais evidentes determinados dados obtidos nas análises anteriores. Este tipo de análise interpretativa também revelou, por exemplo, que algumas partituras como *Variações sobre um tema popular* e *Expressão anímica* exigem uma maior autonomia na interpretação em relação a determinação de andamentos e níveis de dinâmica, já que a compositora deixa tais procedimentos em aberto.

Em *Variações sobre um tema popular*, o manuscrito utilizado para a pesquisa foi o único encontrado. Sendo assim, ele apresenta rasuras e, muitas vezes, deixa dúvida em relação a notas, acidentes e articulações como *staccato* e *legato*. A compositora também não indica os

¹⁹⁹ Conforme disponível nas Referências Bibliográficas, seguem os trabalhos publicados pela autora da presente tese em conjunto com seu orientador e co-orientadora, ao longo da pesquisa de doutorado: CANDIDO, MONTEIRO DA SILVA, 2019 e 2021; CANDIDO, ZANI NETTO, MONTEIRO DA SILVA, 2019 e 2021; MONTEIRO DA SILVA, CANDIDO, 2021a e 2021b; e ZANI NETTO, MONTEIRO DA SILVA, CANDIDO, 2019.

²⁰⁰ Algumas das interpretações analisadas nesta pesquisa foram as de Iracele Lívero Souza sobre *Quatro Epígrafes* e *Expressão Anímica*, Beatriz Balzi interpretando *Dois estudos folclóricos*, Eliana Monteiro da Silva com a performance de *Sonatina*, entre outros.

andamentos e os níveis de dinâmica das variações. Por esta razão, e associado ao fato de que esta foi a primeira peça composta por Eunice, pressupõe-se que ela interpretava *Variações sobre um tema popular* de maneira mais livre e até mesmo improvisada.

Não foi encontrada nenhuma gravação de *Variações sobre um tema popular*. Após o seu estudo, entende-se que este fato pode ter ocorrido em razão de dois fatores, sendo o primeiro deles a falta de uma edição desta partitura, e o segundo a dificuldade técnica de algumas variações. Como exemplo disso, tem-se a presença de grandes saltos em passagens rápidas como no c. 8 da *Varição 6* e ao longo da *Varição final*. Além disso, as variações são dissonantes em razão do idioma da peça – tonal cromático e atonal-modal –, o que torna a leitura e a execução de difícil apreensão imediata.

Em relação à *Quatro epígrafes*, foram localizados três manuscritos e uma edição, sendo um dos manuscritos impresso, dois digitais (um deles datado em 1948 e outro sem data) e uma edição realizada por Iracele Lívero Souza (2009) em sua tese de doutorado. Conforme já citado, foram encontradas divergências de notas, acidentes e indicações de dinâmica ao longo das quatro versões. No entanto, a edição de 1948 foi a escolhida como referência deste trabalho.

Diferentemente das *Variações*, conforme foi dito, há uma gravação desta peça. No entanto, ela foi realizada pela mesma pesquisadora da peça editada²⁰¹, ou seja, não se observa o registro de sua gravação e/ou interpretação por outros pianistas e/ou estudantes. Acredita-se que isto ocorra porque ainda falta conhecimento e até mesmo divulgação da sua obra. Soma-se a isto o fato de tratar-se de uma peça dodecafônica e de difícil execução, o que prejudica sua aceitação e/ou propagação no meio musical brasileiro.

Para a análise e estudo da terceira peça – *Seresta Piracicaba* – também foi consultado apenas um manuscrito, conforme disponível no acervo de microfilmes de Carlos Kater. Em seu acervo também foi encontrada uma gravação da obra, porém sem identificação de intérprete. Em 2022, foi realizado por Matheus Bitondi uma versão desta obra para a formação de quarteto de cordas, cuja apresentação foi assistida pela autora deste trabalho. Esta experiência foi muito interessante por dar uma diferente visão timbrística da obra, possibilitando uma interpretação mais rica da mesma ao piano.

De maneira igual as outras obras da compositora, esta também não é uma peça de fácil execução. No entanto, a inserção de danças e ritmos característicos brasileiros torna a sua apreensão mais rápida. Sendo assim, entende-se que a falta de sua execução ocorre em razão da falta de edição e conhecimento público de sua partitura.

²⁰¹ A gravação de *Quatro epígrafes* realizada por Iracele Lívero encontra-se disponível no Canal do Instituto Piano Brasileiro IPB no youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=WKG2CL30DJk>>. Acesso em 09/01/2023.

Por fim, em *Expressão anímica* foram consultados um manuscrito e uma edição realizada também por Souza (2009). Como mencionado anteriormente, da mesma maneira que *Quatro epígrafes*, há uma gravação disponível da peça, realizada por Iracele²⁰². No entanto, verifica-se que, além desta gravação e de programas de concerto que atestam a interpretação por parte da própria Eunice e da pianista Beatriz Balzi ainda na década de 1980, não existem outros registros de interpretação da obra. A autora deste trabalho vai gravar esta e as demais peças escolhidas para análise para futura divulgação.

O estudo de *Expressão anímica* revela que esta é uma peça de difícil execução uma vez que apresenta procedimentos não convencionais até mesmo nos dias de hoje, como a participação do intérprete em trechos indeterminados, uso de *clusters*, busca por novas sonoridades e, principalmente, o uso do encordoamento do piano. Além disso, entende-se que esta foi uma peça em que Eunice buscou inserir o uso de técnicas e procedimentos vanguardistas, ou seja, uma tentativa de compor a partir de elementos composicionais modernos e ainda não utilizados por ela.

Em vista disso, o estudo das peças para piano possibilitou entender o alto nível técnico pianístico de Eunice, assim como de suas peças, elucidando assim o papel e a importância de Eunice na divulgação de sua produção composicional. Além disso, os diferentes procedimentos e técnicas empregadas em cada obra possibilitou a compreensão musical das diferentes fases estipuladas neste trabalho, sendo que em cada uma das obras, buscou-se sonoridades e interpretações diferentes.

Como exemplo prático tem-se a importância de destacar o tema *Garibaldi* em *Variações sobre um tema popular*, assim como evidenciar o caráter e as diferentes formas de compor sobre uma mesma melodia, ou seja, a partir de sobreposições, ostinatos rítmicos e melódicos, melodia acompanhada, contraponto, entre outros. Já em *Quatro epígrafes*, o maior desafio é dar unidade a peça dodecafônica, além de diferenciar as vozes, texturas, andamentos e caráter das peças aforísticas (curtas). Em *Seresta Piracicaba*, o objetivo é particularizar as danças populares apresentadas na peça (Rojão, Bate-pé, Toada, Moda e Desafio) e imprimir as suas características na execução. Por último, em *Expressão anímica*, a finalidade é a exploração das diferentes sonoridades propostas pela compositora, assim como unificar os diferentes elementos como timbres, materiais, ritmos e andamentos ao longo da peça.

²⁰² A gravação de *Expressão Anímica* realizada por Iracele Lívero também se encontra disponível no Canal do Instituto Piano Brasileiro IPB no youtube <https://www.youtube.com/watch?v=nQK93Tcd_6s&t=550s>. Acesso em 09/01/2023.

Por fim, entende-se que o fato da autora da presente pesquisa ter estudado e interpretado as peças analisadas certamente facilitou na assimilação e na conseqüente demonstração das diferentes técnicas e procedimentos composicionais empregados por Eunice Katunda ao longo das suas quatro fases composicionais.

4.5 Análise final

Conforme observado nas análises documental, musical, bibliográfica e interpretativa, a atividade de Eunice enquanto pianista esteve praticamente na mesma consonância, em termos estéticos e técnicos, que sua atividade composicional ao longo de sua carreira e fases musicais. Nota-se, inclusive, que sua excelência no instrumento, pode ter facilitado, em um primeiro momento, a sua entrada e conseqüente participação em meios e grupos formados majoritariamente por homens como, por exemplo, o grupo de compositores Música Viva em seu início, assim como na divulgação de suas peças. Além disso, sua atividade, bem como competência pianística possibilitou o conhecimento profundo de estilos e técnicas diversas, muitas vezes pioneiras e desconhecidas para grande parte do público, assim como para muitos professores e intérpretes de sua época.

Sendo assim, podemos entender que a composição de Eunice se enriqueceu com sua atividade interpretativa e vice-versa, tendo produzido não apenas uma obra numerosa, mas sim uma obra diversificada e elaborada, a ponto de ter exemplos de algumas das principais tendências que marcaram a música erudita brasileira no século XX, ou seja, procedimentos composicionais ligados ao nacionalismo musical, ao dodecafonismo, a exploração de novas sonoridades, entre outros, conforme demonstrado nas análises das peças do capítulo 3. Por este motivo, Eunice Katunda figura hoje uma das compositoras brasileiras mais respeitadas a nível nacional e internacional.

5. Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **O Banquete**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

AMADIO, Lígia. **Koellreutter: um caminho rumo à estética relativista do impreciso e paradoxal**. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

ASSIS, Ana Cláudia. **Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)**. 2006. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

BARONCELLI, Nilceia C. Mulheres compositoras (meu primeiro artigo sobre o tema). **Mulheres compositoras**, 8 de agosto de 2016. Disponível em: <http://mulheres-compositoras.blogspot.com/>.

BARROS, Frederico Machado de. Afinal, quem é o folclore? Vila-Lobos e Guarnieri segundo Guerra-Peixe. **Anais do 37º Encontro Anual da ANPOCS**. Águas de Lindoia: ANPOCS, 2013a. Disponível em: <<https://anpocs.com/index.php/papers-37-encontro/st/st19/8515-quem-e-mesmo-o-folclore-villa-lobos-e-guarnieri-segundo-guerra-peixe/file>>. Acesso em 19/4/2021.

_____. **César Guerra-Peixe: A modernidade em busca de uma tradição**. Tese (Doutorado em Sociologia). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. New York: Dover, 1987.

BETHELL, L. (Editor). **A cultural history of Latin America: literature, music and the visual arts in the 19th and 20th centuries**. New York: Cambridge University Press, 1999 (Reprinted).

BEZERRA, Juliana. Moda de Viola: origem e características da música regional (s.d.). **Toda matéria**. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/moda-de-viola/>>. Acesso em 8/3/2022.

BOTELHO, Flávia Pereira. **Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical: reflexos na obra para piano**. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

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**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

CANDIDO, Marisa Milan; MONTEIRO DA SILVA, Eliana. Resenha do livro Eunice Katunda: musicista brasileira, de Carlos Kater. **Revista Música** (online), v. 19, p. 289- 298, 2019.

_____. Eunice Katunda e seu Quinteto Schoenberg: uma homenagem ao criador do dodecafonismo. **Revista Música** (online), v. 21, n. 2, 2021, p. 287-314.

CANDIDO, Marisa Milan; ZANI NETTO, Amilcar; MONTEIRO DA SILVA, Eliana. Pianista e arranjadora: a relação de Eunice Katunda com os Choros n. 5 (Alma brasileira) de Heitor Villa-Lobos. **Anais do Simposio Villa-Lobos**. São Paulo: ECA-USP, 2019, p. 220-238.

_____. O atonalismo, a dodecafonia e a música nacional de Eunice Katunda em Variações sobre um tema popular e Quatro epígrafes. **Música Theorica** (online), vol. 6, n. 1, p. 100-132, 2021.

CARDASSI, Luciane. O piano do desassossego: técnicas estendidas na música de Felipe Almeida Ribeiro. **Música Hodie**, col 11, n. 2, p. 59-78, 2011.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. **O gênero da música: a construção social da vocação**. São Paulo: Alameda, 2012.

CASTRO, Maria Gorett de Oliveira Silva de Castro. **Conservatória: A construção das serenatas como patrimônio cultural**. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Sociais). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de Cláudio Santoro. **Revista brasileira de música**, v. 24, n. 2, p. 329-350, 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29239>>. Acesso em 31/5/2021.

_____. Uma introdução às teorias analíticas da música atonal. **Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas**, vol. 1. Goiânia: ANPPOM, 2009. Disponível em: <[file:///Users/administrador/Downloads/TeoriasAnalíticasdaMusicaAtonal%20\(1\).pdf](file:///Users/administrador/Downloads/TeoriasAnalíticasdaMusicaAtonal%20(1).pdf)>. Acesso em 19/4/2021.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e ideologia no Brasil**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Novas Metas, 1985.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis**. New York: W. W. Norton, 1987.

_____. Analysing Performance and Performing Analysis. COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking music**. Oxford University Press: Oxford, 1999.

_____. Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

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

DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. **Music analysis in theory and practice**. Tradução de Norton Dudeque. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

FABRIS, Mariarosaria. A “terra da trágica agonia”: Giuseppe Ungaretti no Brasil. **Revista USP**, vol. 37, março/maio, p. 154-167, 1998. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/28349/30207/32987>>.

FARIA, Antonio Guereiro. “Modalismo e Forma na obra de Guerra-Peixe”. FARIA, Antonio Guerreiro; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth. **Guerra-Peixe: um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

FELICÍSSIMO, Rodrigo Passos. Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Atribuída a Música Orquestral "New York Skyline Melody," de Heitor Villa-Lobos. **Simpósio Internacional Villa-Lobos, 2009**. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/etam/vilalobos/resumos/CO013.pdf>>.

FERRARI, Rossini Teixeira. **Ciclo Brasileiro, Ponteios e Estudos: o Nacionalismo nas obras de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto Politécnico de Castelo Branco, Castelo Branco, 2017.

FLÉCHET, Anaís. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX. **Escritos: Revista da Fundação Casa Rui Barbosa**, ano 5, n. 5. 2011. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/FCRB_Escritos_5_11_Anais_Flechet.pdf>. Acesso em 18/4/2021.

FOX, Michael C. J. **Decoding Karma: transform everyday life with Ancient Wisdom**. 2020. Disponível em: <<https://medium.com/@michaelcjfox/the-story-of-kausika-1e153e4b8cef>>

Fundação Pierre Verger. Site institucional. Disponível em: <<https://www.pierreverger.org/br/>>.

GOMES, Wellington. **Grupo de compositores da Bahia: estratégias orquestrais**. Tese (Doutorado em Composição). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

GONDIM, Ludmila Portela; CYNTRÃO, Sylvia Helena. Identidade e autorrepresentação em toadas de Bumba-Meu-Boi. **Revista Litteris**, n. 11, março de 2013. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/33975/1/ARTIGO_IdentidadeAutorrepresentacaoToadas.pdf>. Acesso em 8/3/2022.

GONZÁLEZ, Juan Pablo (Editor). Música y mujer em Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. **Actas del III Coloquio de Ibero-músicas sobre investigación musical**. Santiago: Ibero-músicas, 2017. Disponível em: <<http://ibermusicas.org/index.php/se-publica-el-libro-que-compila-las-ponencias-del-3-coloquio-de-investigacion-musicalibermusicas2017/>>. Acesso em 05/12/2020.

HARTMANN, Ernesto Frederico. **Estética musical e realismo socialista em obras nacionalistas para piano de Cláudio Santoro: janelas hermenêuticas**. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

_____. Claudio Santoro e o II Congresso de Compositores Progressistas de Praga. **Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música / XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO**. Rio de Janeiro: SIMPOM, 2010. Disponível em:

<file:///Users/administrador/Downloads/2722-Texto%20do%20Artigo-13297-1-10-20121205.pdf>. Acesso em 31/5/2021.

_____. 2017. O piano didático de César Guerra-Peixe – uma breve análise dos problemas estilísticos, técnicos e musicais da sua produção de 1942 até 1949. **Revista Vórtex**, v. 5, n. 3. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2165>>.

HOLANDA, Joana Cunha de. **Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926- 1978): trajetórias individuais e análise de “Sonata de Louvação” (1960) e “Sonata para Piano” (1961)**. 2005. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

_____. **Capoeira e Louvação, o nacionalismo da obra de Eunice Katunda**. XVIII ANPOM. Salvador: 2008.

_____. Eunice Katunda: biografia. GERLING, Cristina Capparelli (Org.). **GPPI - Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas: Repertório pianístico da América Latina**. Disponível em <<https://www.ufrgs.br/gppi/katunda-eunice/>>. Acesso em 24/06/2020.

IDDON, Martin. **New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

INGRAM, Jaime. **História, compositores y repertorio del piano**. Segunda edición, corregida y aumentada. República do Panamá: Editorial Universitária, 1993.

IRLANDINI, Luigi Antonio. Som-silêncio em *Concretion 1960*, de Hans-Joachim Koellreutter. **Opus**, v. 24, n. 2, p. 22-57, maio/ago. 2018.

KATER, Carlos. **Acervo das Correspondências e Álbum de Recortes de Jornais e programas da própria compositora [Eunice Katunda] Parte 2**. Acervo disponível em <<https://www.carloskater.com.br/eunice-katunda>>, c.1925-c.1970a.

_____. **Catálogo de obras H. J. Koellreutter**. Belo Horizonte: Fundação de educação artística; FAPEMIG, 1997.

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

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

_____. **Eunice Katunda: musicista brasileira / brazilian musician**. 2 ed. São Paulo: M&K, 2020.

KATUNDA, Eunice. **Entrevista concedida a Carlos Kater**. Acervo particular do musicólogo Carlos Kater. c. 1980.

_____. **Curriculum Vitae**. Texto datilografado [198?].

_____. Dança de São Gonçalo em Ubatuba. **Revista Fundamentos**, 1951, p. 16-18.

_____. **Problemas musicais contemporâneos**. Texto datilografado, 1950.

KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of twentieth century music**. 3. ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.

LAITZ, Steven. **The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening**. New York: Oxford University Press, 2012.

LUHNING, Angela. Eunice Katunda e Pierre Verger: documentações pessoais, processos criativos e diálogos afro-brasileiros nos anos 1950 e 1960. **Opus**, v. 26 n. 1 jan./abr, 2020.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5. ed. ampl. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MENDES, Carlos. **90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes**. Ciclo de entrevistas gravadas com o compositor por seu filho em 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rpZ-kHzbtb8>>.

MENDES, Sérgio Nogueira. **O percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final**. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MIGUEL, Randolf. **A Estilização do Folclore na Composição Musical de Guerra-Peixe**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana Maria de Almeida. **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**. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. **Compositoras latino-americanas: vida, obra, análise de peças para piano**. 2018. Pós-Doutorado – Universidade de São Paulo, 2018.

_____. Bicentenário de Clara Schumann (1819-2019), uma reflexão sobre a atuação e a visibilidade das mulheres na música. **Revista Música** vol 19 n. 1, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/issue/view/11177>>. Acesso em 5/12/2020.

_____. A trajetória do piano acompanhador, do *lied* ao século XXI: quem dá suporte a quem? In: LIMA, Sonia Regina Albano de; RAY, Sonia. **Da ópera ao lied: uma evocação à palavra cantada**. Goiânia: Editora Vieira, 2013.

_____. The presence of the viola caipira in Kilza Setti's Missa Caiçara: objective and subjective aspects. **Revista Tulha**, v. 2, n. 1, Jan.– Jun, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/120349/122397>>.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana Maria de Almeida; ZANI NETTO, Amilcar. Katunda, Barbosa e Rezende: Compositoras brasileiras acima de qualquer suspeita. BRESCIA, M. A. (2012). **Actas do I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos: por uma musicologia criativa, CD-ROM**. Lisboa: Tagus Atlanticus Associação Cultural. p. 330-344.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana; CANDIDO, Marisa Milan. Resenha da 2ª edição ampliada e bilíngue de Eunice Katunda: musicista brasileira, de Carlos Kater. **Opus**, v. 27 n. 1, p. 1-13, jan/abr. 2021a. Disponível em <<https://dx.doi.org/10.20504/opus2021a.2707>>.

_____. A participação de Eunice no Curso Latinoamericano de Música Contemporânea n. 8: desafios e possibilidades. **Cuadernos de análisis y debate sobre música latino-americanas contemporâneas**, ano IV, n. 4, Buenos Aires, 2021b, p. 30-50.

MOURA, Paulo Celso. **Música informal brasileira: um estudo analítico e catálogo de obras**. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

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

NOGUEIRA, Ilza. A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia. **Revista Brasileira de Música**, v. 24, n. 2, Jul./Dez., 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/viewFile/29240/16391>>.

OLIVEIRA, Rafael Fajiollo de. **Análise da estrutura atonal da Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas de Cláudio Santoro**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. 1979. **Octavo Curso Latinoamericano de música contemporânea: Brasil, 1979**. Disponível em: <<https://www.latinoamerica-musica.net/>>.

_____. Edgar Varese y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo. **Revista Musical Chilena**, vol. 56, n. 128, julio-diciembre, 2002. Disponível em: <<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12488>>.

PASCOAL, Maria Lúcia; PASCOAL NETO, Alexandre. **Estrutura Tonal: harmonia**. Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2000. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/23284623/Estrutura-Tonal-Harmonia-Pascoal-1>>. Acesso em 19/01/2021.

PAZ, Ermelinda. **Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor**. v. 1 e 2. Rio de Janeiro: SESC; Departamento Nacional, 2012.

PEIXOTO, Melina de Lima. **A obra para canto e piano de Eunice Katunda: três momentos**. 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

PRIBERAM DICIONÁRIO. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org>>. Acesso em 26/07/2022.

RODRIGUES, Lutero. As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri. **Revista Brasileira de Música**, v. 28, n. 1, p. 107-140. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

RINK, John. **Musical Performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

_____. **The practice of performance: studies in musical interpretation.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. **Harmony in context.** New York: McGraw-Hill, 2011.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980.** São Paulo: Editora Unesp, 2003.

_____. **Villa-Lobos: processos composicionais.** Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SANCHEZ, Bruno de Souza. O fandango de chilenas e suas transformações no tempo. **Estudos Avançados** 31 (90), 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/Nh5sLbRhnMZCF5Snf999MsR/?lang=pt&format=pdf>>.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical.** Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1991.

SEIXAS, Guilherme Bernstein. **A evolução para o ostinato modernista.** Disponível em: <<file:///Users/administrador/Downloads/115-Texto%20do%20Artigo-405-1-10-20080429.pdf>>. Acesso em 31/5/2021.

SILVA, Daniel Neves. O que foi a Coluna Prestes?. **Brasil Escola.** Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-foi-a-coluna-prestes.htm>>. Acesso em 5/12/2020.

SOUZA, Iracele Vera Lívero. **Louvação a Eunice: um estudo de análise de obras para piano de Eunice Katunda.** 2009. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009a.

_____. Tese lança luz sobre a vida e a obra de Eunice Katunda. **Jornal da Unicamp.** Campinas: 23 a 29 de março, 2009b. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/marco2009/ju423_pag0607.php>.

_____. O Prelúdio n. 1 para piano de Eunice Katunda “à maneira popular”. **Revista Orfeu,** v. 2, p. 227-242, 2017.

_____. Geny Marcondes, artista interdisciplinar: reflexões sobre relações de gênero. **XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.** Manaus, 2018. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5429/2032>>. Acesso em 07/12/2020.

STRAUS, Joseph. **Introdução à Teoria Pós-Tonal.** 3 ed. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. Salvador: EDUFBA, 2013.

TRAGTENBERG, Livio (org.). **O ofício do compositor hoje.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

VASCONCELOS, Rodrigo de Carvalho. **Coleções referenciais do Mikrokosmos de Bartók e da Prole do Bebê n. 1 de Villa-Lobos.** Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-16072015-154149/publico/RodrigodeCarvalhoVasconcelosVC>>.

pdf>. Acesso em 18/4/2021.

VIEIRA, Alice Martins Belém. **Diálogos de Cláudio Santoro com a produção musical contemporânea: um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano**. 2013. Tese (Doutorado) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

VIIALBA, Gustavo Aníbal Nápoli. “Variações sérias sobre um tema de Anacleto de Medeiros” de Ronaldo Miranda para quinteto de sopros. **Revista Modus**, ano VIII, n. 12, p. 19-39, 2013. Belo Horizonte.

ZANI NETTO, Amilcar; MONTEIRO DA SILVA, Eliana; CANDIDO, Marisa Milan. A composição de Eunice Katunda no contexto político e musical brasileiro. **Revista Extraprensa**, v. 12, p. 114-137, 2019.

WOLFF, Marcus Straubel. Ponte entre dois mundos: o “oriental” e o “ocidental” no pensamento estético de Koellreutter. **Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Belo Horizonte: ANPPOM, 2016. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4482/public/4482-14130-2-PB.pdf>.

6. Anexos

6.1 Edição de partituras

As peças disponíveis em anexo foram editadas com o intuito de auxiliar o entendimento do leitor a respeito das análises realizadas no capítulo 3 do presente trabalho. Todas as edições foram realizadas a partir de imagens dos manuscritos, que foram microfilmados na década de 1980 e gentilmente cedidos pelo musicólogo Carlos Kater para este trabalho. As imagens destas partituras também se encontram disponíveis no site do musicólogo intitulado “Eunice Katunda – Acervo das Partituras – Parte 1 e Parte 2”.

Uma vez que as partituras foram editadas a partir de manuscritos, há a possibilidade de ter alguma inconsistência em relação a acentuações, articulações, acidentes, entre outros. Em algumas peças também se observa indicações nas partituras que não são usualmente empregadas nos dias atuais como, por exemplo, as indicações de andamento de *Expressão Anímica*. No entanto, optou-se por seguir de maneira igual (ou mais próxima possível) ao indicado no manuscrito.

a. Variações sobre um tema popular

Variações sobre um tema popular

Tema

Eunice Katunda

The 'Tema' section is written for piano in 2/4 time. The first system consists of five measures. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system starts at measure 5 and continues for five more measures, ending with a double bar line. The key signature has one sharp (F#).

Variação 1

'Variação 1' is written for piano in 2/4 time. The first system consists of five measures. The right hand features a more active melodic line with eighth notes and some slurs. The left hand continues with a steady accompaniment. The second system starts at measure 5 and continues for five more measures, ending with a double bar line. The key signature has one sharp (F#).

Variação 2

Measures 1-4 of the piece. The music is in 2/4 time. The right hand features a steady eighth-note accompaniment. The left hand has a bass line with triplets of eighth notes.

Measures 5-8. Measure 5 is marked with a '5'. The right hand continues with eighth-note accompaniment. The left hand features triplets of eighth notes, with some notes marked with a flat.

Measures 9-12. The right hand accompaniment continues. The left hand has triplets of eighth notes, with a final measure showing a more complex rhythmic pattern.

Measures 13-16. The right hand accompaniment continues. The left hand has triplets of eighth notes, with some notes marked with a flat.

Measures 17-20. Measure 17 is marked with a '17'. The right hand accompaniment continues. The left hand has triplets of eighth notes. The piece concludes with a final chord in the right hand and a melodic phrase in the left hand.

Variação 3

The musical score for 'Variação 3' is written in 3/4 time and consists of three systems of music. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first system (measures 1-4) features a piano part with triplets in both hands and a violin part with accents and triplets. The second system (measures 5-8) continues the piano part with triplets and the violin part with accents. The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final cadence in both parts. Measure numbers 1, 5, and 9 are indicated at the start of each system. A circled '8' above the first system indicates the total number of measures.

Varição 4

Musical score for Varição 4, measures 1-7. The score is in 2/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and chordal textures. Measure 1 shows a melodic line in the treble and a bass line with chords. Measure 2 continues the melodic development. Measure 3 is marked with a '3' above the treble staff. Measure 4 shows a more complex texture with multiple voices. Measure 5 has a '5' above the treble staff. Measure 6 continues the melodic and harmonic progression. Measure 7 concludes the section with a final chord and a fermata.

Varição 5

Musical score for Varição 5, measures 1-5. The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and chordal textures. Measure 1 shows a melodic line in the treble and a bass line with chords. Measure 2 continues the melodic development. Measure 3 shows a more complex texture with multiple voices. Measure 4 continues the melodic and harmonic progression. Measure 5 concludes the section with a final chord and a fermata. The score includes markings for '8va' (octave up) and '8va' (octave down) on the right side, and a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom right.

Varição 6

The musical score for "Variação 6" is written in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of five systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The piece begins with a treble clef staff containing a whole note chord of B-flat, D-flat, and F, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score is marked with measure numbers 5, 8, 11, and 13. The key signature remains B-flat major throughout. The piece concludes with a final chord in the treble clef staff.

Variação 7

Measures 1-4 of Variation 7. The music is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Measures 5-8 of Variation 7. The right hand continues the melodic development with some chords and eighth notes. The left hand maintains a steady eighth-note accompaniment.

Measures 9-12 of Variation 7. The right hand shows more complex chordal textures and melodic fragments. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Measures 13-16 of Variation 7. The right hand features a series of chords and a melodic phrase marked with a fermata. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Variação 8

The musical score for 'Variação 8' is presented in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 2/4 time. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and an 8va marking above the treble staff. The second system includes a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes in the bass staff. The third system features a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes in the bass staff. The fourth system shows a change in time signature from 2/4 to 3/8, with a piano (*p*) dynamic. The fifth system concludes with a piano (*p*) dynamic and a 15ma marking above the treble staff. The score is marked with repeat signs and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Varição 9

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melody of quarter notes with stems pointing up. The left hand has a bass line with eighth notes and rests. An 8va (octave) marking is present in the left hand at the end of measures 2 and 4.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues with quarter notes. The left hand features a more active bass line with eighth notes. Three 8va markings are present in the left hand at the end of measures 6, 7, and 8.

Musical notation for measures 9-12. The right hand continues with quarter notes. The left hand has a bass line with eighth notes and rests. Two 8va markings are present in the left hand at the end of measures 10 and 12.

Musical notation for measures 13-16. The right hand continues with quarter notes. The left hand has a bass line with eighth notes and rests. Three 8va markings are present in the left hand at the end of measures 13, 15, and 16. The piece concludes with a fermata over the final notes, and the instruction *lento* is written above the final measure.

Variação 10

The first system of musical notation for 'Variação 10' is written in 2/4 time. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, marked with 'v' for accents.

The second system continues the piece, showing a key signature change to one flat (B-flat major or F minor) in the second measure. The treble clef staff has a more active melodic line with sixteenth-note runs. The bass clef staff continues with a steady accompaniment, also marked with 'v'.

The third system concludes the piece. It features a key signature change to two flats (B-flat major or F minor) in the second measure. The treble clef staff has a melodic line with a final flourish. The bass clef staff has a final accompaniment line. The system includes dynamic markings '8^{va}' (octave up) and '8^{vb}' (octave down) with dashed lines indicating the range of the notes.

Varição 11

Musical score for Variação 11, measures 1-4 and 5-8. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The first system (measures 1-4) features a complex rhythmic pattern with triplets in the right hand. The second system (measures 5-8) continues the pattern, ending with a double bar line.

Varição 12

Musical score for Variação 12, measures 1-4 and 5-8. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 2/4. The first system (measures 1-4) features a complex rhythmic pattern with slurs and ties. The second system (measures 5-8) continues the pattern, ending with a double bar line.

Varição Final

Measures 1-3 of the musical score. The piece is in 2/4 time. The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a bass line with chords and single notes.

Measures 4-6 of the musical score. Measure 4 is marked with a '4'. The right hand continues with intricate rhythmic patterns. The left hand includes a triplet of eighth notes in measure 5. An 8va instruction is present at the end of measure 6.

Measures 7-9 of the musical score. Measure 7 is marked with a '7'. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 8. The left hand features a triplet of eighth notes in measure 8. An 8va instruction is present at the end of measure 9.

Measures 10-12 of the musical score. Measure 10 is marked with a '10'. The right hand includes a triplet of eighth notes in measure 11. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 11. An 8va instruction is present at the beginning of measure 10.

13 *8va*

16 (8)

19 *8va*

22 (8)

(8)
25

8^{vb} 8^{vb}

(8)
28

8^{vb} 8^{vb}

(8)
30

etc. até

8^{vb}

b. Quatro epígrafes

Epígrafe n. 1

Calmo

4
loco
3
7
3
8^{va}
8^{vb}
Ped.

3
4
3

2 $\frac{1}{2}$ *p molto* 3 $\frac{1}{2}$

4
3

7
5
3
dim pp cristalino
Ped.

Epigrafe n. 2

Agitato rubato

The musical score for "Epigrafe n. 2" is presented in a grand staff format, consisting of a bass staff and a treble staff. The piece is marked "Agitato rubato".

Measure 2: The bass staff begins with a piano (*p*) dynamic and a 2-measure rest. The treble staff has a 2-measure rest. The tempo/mood is indicated as "cresc. sempre".

Measure 3: The bass staff continues with a 2 1/2-measure rest. The treble staff features a triplet of eighth notes. An 8va (octave) marking is present above the treble staff.

Measure 6: The bass staff has a 3-measure rest. The treble staff features a 4-measure rest. The dynamic is marked *f* *hesitando*.

Measure 8: The bass staff has a 5-measure rest. The treble staff features a triplet of eighth notes. An 8va marking is present above the treble staff. The dynamic is marked *pp*. A *Ped.* (pedal) marking is present below the bass staff. An 8va sub (sub-octave) marking is present below the bass staff.

Measure 10: The bass staff has a 3-measure rest. The treble staff features a triplet of eighth notes. An 8va marking is present above the treble staff. A *Ped.* marking is present below the bass staff.

Epígrafe n. 3

Grave e calmo

deixar cada um vibrar *p* *cresc. sempre* *f*

pp *suavemente* *mais marcato*

ff martelato *rall e dim* *molto al pp*

deixar vibrar até sumir

Epígrafe n. 4

Agitato molto

8^{va}

2

sfz

4

2 $\frac{1}{2}$ *martelato*

poco meno f

sfz *cresc.*

7

8^{va}

sfz

10

sfz

1 $\frac{1}{2}$ *pp*

2 *p* *cresc.*

Ped.

8^{vb}

13

3 $\frac{1}{2}$

sfz

1 $\frac{1}{2}$ *pp*

8^{va}

15

(8)

2 *morrendo*

3 3

c. Seresta Piracicaba

Seresta Piracicaba

Deciso ♩ = 120

Eunice Katunda

Rojão

First system of musical notation for 'Rojão'. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music begins with a forte (*f*) dynamic and features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket). A crescendo (*cresc.*) is marked in the middle of the system, leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. The system concludes with a dashed line and the label '8^{va}' below the bass staff.

Second system of musical notation for 'Rojão'. It continues the grand staff from the first system. The dynamics are marked piano-piano (*pp*). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble, with several triplet markings. The system concludes with a dashed line and the label '8^{va}' below the bass staff.

Third system of musical notation for 'Rojão'. It continues the grand staff. The system begins with a measure marked with a circled '8' (8^{va}). The dynamics are marked *marcato ma p cresc.*. The music features a change in the bass line, with a triplet marking. The system concludes with a dashed line and the label '8^{va}' below the bass staff.

Fourth system of musical notation for 'Rojão'. It continues the grand staff. The system begins with a measure marked with a circled '8' (8^{va}). The dynamics are marked *poco a poco*, *f seco*, and *meno f*. The music features a change in the bass line, with a triplet marking. The system concludes with a dashed line and the label '(8)' below the bass staff.

15

sfz seco *martelato* *seco*

8^{vb}

19

8^{va}

22

dim. rall... *mais calmo, sonhando* *p*

8^{vb}

25

8^{vb}

28

8^{vb}

Toada
meno ♩ = 69

31

cantando com simplicidade

8^{vb} ↓

36

8^{vb} ↓

Rojão

mais movido ♩ = 120

41

8^{va}

a vontade

8^{vb} ↓

Bate-pé

44 (8)

bem marcato

8^{vb} ↓

47

8^{vb} ↓

50

8va

53 (8va) 1

Moda
melancólico

mp
rall molto

3

56

3

60

3

64

Desafio

tempo rubato - alegre e leve

68

Musical score for measures 68-70. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 68 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 69 continues with a treble clef half note G4 and a bass clef half note G2. Measure 70 has a treble clef half note G4 and a bass clef half note G2. The key signature has one sharp (F#).

71

Musical score for measures 71-73. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 71 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 72 continues with a treble clef half note G4 and a bass clef half note G2. Measure 73 has a treble clef half note G4 and a bass clef half note G2. The key signature has one sharp (F#).

74

tempo justo ♩ = 80

Musical score for measures 74-76. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 74 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 75 continues with a treble clef half note G4 and a bass clef half note G2. Measure 76 has a treble clef half note G4 and a bass clef half note G2. The key signature has one sharp (F#).

requerbrado *marcando a m. e.*

79

Musical score for measures 79-82. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 79 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 80 continues with a treble clef half note G4 and a bass clef half note G2. Measure 81 has a treble clef half note G4 and a bass clef half note G2. Measure 82 has a treble clef half note G4 and a bass clef half note G2. The key signature has one sharp (F#).

83

Musical score for measures 83-86. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 83 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 84 continues with a treble clef half note G4 and a bass clef half note G2. Measure 85 has a treble clef half note G4 and a bass clef half note G2. Measure 86 has a treble clef half note G4 and a bass clef half note G2. The key signature has one sharp (F#).

87

Musical score for measures 87-88. The piece is in 4/4 time and D major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Rojão

89

Musical score for measures 89-90. Measure 89 includes a forte (*f*) dynamic marking. Measure 90 features a fortissimo (*sfz*) dynamic marking and includes triplets (3) and sextuplets (6) in both hands. An 8va (octave up) marking is present above the right hand, and an 8vb (octave down) marking is present below the left hand.

91 **Bate-pé**

Musical score for measures 91-93. The piece is in 4/4 time and D major. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords and moving bass lines.

94

Musical score for measures 94-96. The piece is in 4/4 time and D major. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords and moving bass lines.

97

Musical score for measures 97-99. The piece is in 4/4 time and D major. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords and moving bass lines.

100 **Moda**

rall e dim. **pp** calmo, sonhando

104 *trm*

a tempo

107

109

111 **Toada**

pp triste

114

Musical score for measures 114-116. The piece is in G major (one sharp) and common time. The right hand features a series of chords with a grace note (v) on the first note of each chord. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

117

Musical score for measures 117-118. The right hand continues with chords and grace notes. The left hand has a more active line with eighth and sixteenth notes.

119

Musical score for measures 119-120. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues with eighth notes.

121

Musical score for measures 121-122. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues with eighth notes.

122

Musical score for measures 122-123. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues with eighth notes.

124

Musical score for measures 124-125. The piece is in 3/4 time and D major. Measure 124 features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 125 continues with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

126

Musical score for measures 126-127. Measure 126 has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 127 has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

128

Musical score for measures 128-129. Measure 128 has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 129 has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

130

Rojão

Musical score for measures 130-131. Measure 130 has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 131 has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The tempo marking is *deciso* and the dynamic is *f*. The time signature changes to 3/4.

132

Musical score for measures 132-133. Measure 132 has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 133 has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The time signature changes to 3/4.

d. *Expressão Anímica*

Expressão Anímica

1979

(Para meu amigo
e mestre de música,
H. J. Koellreutter)

1

ff

duração: 10 x 56 ca

2

(com dedeira, nas cordas)

f *mf*

mp *mf*

nas teclas

Ped.

3

Kausika (♩ = 120) **Animato**

8va

sfz *meno mosso* *loco* *dim.*

Ped. Ped.

4

Perc. (com baqueta de feltro)

Reg. grave Reg. médio deixar vibrando

mf *f* *pp* *cresc.* *p* *cresc.* *sfz*

apressando

5

$\text{♩} = 40 \text{ ca}$

Teclado (a appog. entre parentêses é tocada na corda)

pp

6

Tema do Sonho

$\text{♩} = 56 \text{ ca}$

cristalino p

3 x 40 $\text{♩} = 56$ 8va 3 x 40 $\text{♩} = 56$ 2 x 40

pp *mf*

7 *in waves... ad libitum*

10 x 46 ca

Red.

8 $\text{♩} = 56$

8va

2x56

3

affrettando

3

3

3

3

3

4 x 56

P

(segue)

9 *com dedeira, nas cordas*

nas teclas

4 x 56

3 x 56

3 x 56

4 x 56

2 x 56

5 x 56

Deixar vibrar...

10 $\text{♩} = 68 \text{ ca}$

11 $\text{♩} = 100 \text{ ca}$

(Prato percutido sobre as cordas do registro médio)
 (5x56) (3x56) (5x56) (5x56)

RM p f mp $\text{♩} = 56$ sfz

Teclado

até desaparecer

sfz f mp

8^{va}

8^{ub} sfz

12

mp *bem medido* *cresc.*

(1) (2) (3) (4)

8^{vb}

tr

(5) (6) (7) (8)

sfz

13

cordas beliscadas com dedeira

sfz * medir a intensidade entre o som da corda beliscada e a do cluster

f *mf* *p*

sfz *sfz* *sfz* *sfz*

cluster (2 mãos espalmadas sobre pretas e brancas)

só m. e. (notas pretas e brancas)

* o polegar, na horizontal, abrange as teclas brancas

14 $(\text{♩} = 144)$ $(\text{♩} = 132)$ (rápido) *deixa soar até*

mf
Ped.

pp

f

7 5

deixa soar

deixa soar

51

8[♭] 8[♭]

15 $\text{♩} = 46$ ca $(\text{♩} = 46)$ *menos*

mp *f* *sfz* *f* *ff* *p*

7 7

sfz

16 *nas cordas* *segue teclado*

(com os 2 braços)

19

deixar vibrar 10 x 56

(beliscando as cordas com dedeira)

(dedeira e unha)

muito lento *f*

menos lento *mf*

20

(76 cada)

nos graves

sobre as cordas

gliss.

gliss.

gliss.

($\text{♩} = 46 \text{ ca}$)

3

f

p 3

8^{va}

cresc.

(nos médios)

(nos agudos)

rall. e subindo

glissando muito lentamente, com a unha, até desaparecer.

(com dedeira, ou com o lado do prato)

Para Beatriz tocar - S. Paulo 1980