

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JOANA CUNHA DE HOLANDA

EUNICE KATUNDA (1915-1990) E ESTHER SCLiar (1926-1978):
TRAJETÓRIAS INDIVIDUAIS E ANÁLISE DE ‘SONATA DE LOUVAÇÃO’
(1960) E ‘SONATA PARA PIANO’ (1961)

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção
do grau de Doutor em Música ao Programa de Pós-
Graduação em Música da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Orientação: Prof.^a Dr.^a. Cristina Capparelli Gerling

Porto Alegre

2006

Aos meus pais, Fred e Rosa.

AGRADECIMENTOS

A Prof^ª Dr^ª Cristina Capparelli Gerling, por sua orientação dedicada e generosa, por seu apoio e incentivo em todos os momentos.

A Prof^ª Dr^ª Rhian Samuel, por sua receptividade e indicações valiosas.

Ao Prof. Dr Ney Fialkow, pela preciosa orientação artística ao longo desses anos e por seu apoio e sugestões para este trabalho.

A Leonor Scliar-Cabral, Igor Catunda, Daniel Catunda e Daniel Catunda Jr., por sua disponibilidade, gentileza e confiança; ao Emílio Terraza por sua entrevista.

À Coordenadora deste Programa de Pós-Graduação, Prof^ª Dr^ª Luciana Marta del Ben, por seu apoio e disponibilidade.

À CAPES, pela concessão da Bolsa de Estudos e por financiar o estágio no exterior junto à City University, em Londres.

A Prof^ª Dr^ª Maria Elizabeth Lucas e à Prof^ª Dr^ª Marisa Rezende, por suas sugestões e indicações de rumos no Exame de Qualificação.

A meus colegas Marcelo Cazarré, Nadge Breide e Sílvia Cristina Hasselaar, pela parceria e amizade em tantos momentos compartilhados.

Ao Carlos Kater, por disponibilizar partituras de Eunice Katunda.

A meus pais, Fred e Rosa, pelo incentivo e apoio incondicionais. A meu irmão Pedro, minha cunhada Mariana e minha sobrinha Irene.

A Verônica, Fábio e Augusto Corralo pelo carinho na acolhida, e a Isabel Corralo por sua amizade.

A meus professores Fúlvia Escobar, Ksenia Nosikova e Christian Tarla, por sua confiança e generosidade.

A todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho, especialmente: Luciana Noda, Rafael Liebich, Maria Cristina Carvalho de Azevedo,

Lília Neves Gonçalves, Valdir Claudino, Bruno Alcalde, Flávio Oliveira, Rogério Vasconcelos, Germano Gastal Mayer, André Carrara, Flávio Gabriel e Guilherme Sauerbronn de Barros.

Esther que foi, durante muitos anos, a pessoa com quem eu podia conversar, ampla e livremente, sobre música.

Eunice Katunda.

RESUMO

Este estudo aproxima Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978) pela verificação de suas trajetórias individuais e pela análise musical de ‘Sonata de Louvação’ (1960) e ‘Sonata para Piano’ (1961). A investigação de suas trajetórias enfatiza, com base em documentos como cartas, depoimentos e entrevistas, a experiência vivida. A abordagem prioriza a experiência individual, sem prescindir da contextualização de suas atuações, desde o final dos anos 40, no cenário musical brasileiro. A revisão bibliográfica dos estudos de gênero em música integra o trabalho como ferramenta metodológica para as análises das duas sonatas.

Palavras-chave: Eunice Katunda, Esther Scliar, Trajetórias, Sonatas, Análise.

ABSTRACT

This study investigates the trajectories of Eunice Katunda (1915-1990) and Esther Scliar (1926-1978). It offers an analysis of 'Sonata de Louvação' (1960) and 'Sonata para Piano' (1961). Letters, statements and interviews were the main sources for the approach of their trajectories. Their individual experiences are highlighted as well as their relationships to the cultural context of their main professional activities in Brazil, beginning in the late forties. The bibliography on Gender Studies in Music is the reference for the analysis of the two sonatas.

Key-words: Eunice Katunda, Esther Scliar, Trajectories, Sonata, Analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	11
1.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	14
1.1.1 Estudos de Gênero em Música.....	16
2 O CONTEXTO DO MODERNISMO MUSICAL E TRAJETÓRIAS INDIVIDUAIS.....	33
2.1 GRUPO MÚSICA VIVA.....	34
2.1.1 Europa-1948/1949.....	38
2.2 NACIONALISMO.....	48
2.2.1 Eunice Katunda, Esther Scliar e o nacionalismo.....	52
2.3 TRAJETÓRIAS INDIVIDUAIS; FORMAÇÃO E ATIVIDADES PROFISSIONAIS.....	61
2.3.1 Eunice Katunda.....	61
2.3.2 Esther Scliar.....	78
3 ANÁLISE MUSICAL.....	90
3.1 SONATA DE LOUVAÇÃO (1960).....	91
3.1.1 Allegro Deciso- Dos bardos do meu sertão.....	94
3.1.2 De Acalantos e noites... calmo e triste.....	105
3.2 SONATA PARA PIANO (1961).....	113
3.2.1 Allegro.....	117
3.2.2 Solene.....	131
3.2.3 Allegro - Più Calmo - Allegro.....	139
CONCLUSÃO.....	149

REFERÊNCIAS	156
ANEXOS.....	164

INTRODUÇÃO

Na minha trajetória pessoal sempre convivi com colegas mulheres que se dedicam à composição, embora, em pleno século XXI, elas constituam ainda uma minoria. Não obstante, essa geração é incentivada pela produção e pelo reconhecimento da obra de compositoras brasileiras da atualidade como Marisa Rezende (1944), Denise Garcia (1955), Vânia Dantas Leite (1945) e Vera Terra (1949), para citar apenas alguns nomes.

Em contraste, pode-se observar quão pequena é, em geral, a inserção de obras de compositoras no repertório abordado, na programação de concertos e na literatura brasileira especializada, em instituições com fins didáticos. As múltiplas e complexas razões desta ausência vêm sendo discutidas em diversos estudos nos campos da História e da Musicologia.

Em um passado recente, as musicistas Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978) também se dedicaram à composição no Brasil. O meu primeiro contato mais intenso com sua atuação não foi mediado por suas composições, mas pela leitura de dois livros: ‘Fraseologia Musical’ de Esther Scliar e ‘Eunice Katunda: Musicista Brasileira’ de Carlos Kater¹. O primeiro apresentou-me uma face do trabalho didático de Esther Scliar, apelidada por amigos de a ‘Nádia Boulanger do Brasil’, e o segundo, com ênfase biográfica e publicação de textos

¹ SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982, e KATER, Carlos. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.

autorais e de uma de suas composições, aspectos da trajetória e do pensamento musical de Eunice Katunda.

Embora distanciados no tempo, os dois livros têm em comum o fato de resgatarem faces da contribuição para a história da música brasileira de duas musicistas que foram contemporâneas. A publicação de 'Fraseologia Musical' é um dos resultados concretos do esforço de Leonor Scliar-Cabral para reunir, divulgar e resgatar o trabalho de sua irmã. O livro de Kater redimensiona a contribuição de Katunda no cenário musical de seu tempo.

Katunda e Scliar tiveram muito em comum, suas trajetórias encontram-se e as duas construíram uma relação de amizade e respeito mútuo. Em sua contemporaneidade, cada uma vivenciou à sua maneira as mudanças e os momentos de ruptura no cenário musical brasileiro. Estes foram os pontos de partida para a proposta deste trabalho: aproximar as trajetórias individuais e a obra de Scliar e Katunda, a partir de uma abordagem que não desconsidere os seus sujeitos mulheres.

Esta questão é problematizada tanto no estudo do texto musical, a partir do referencial teórico de estudos de gênero em música, quanto na abordagem de suas trajetórias. Esta última coteja acontecimentos e a experiência vivida com a expressão dessa experiência por parte das compositoras, valorizando assim a sua subjetividade. Neste sentido, fontes como depoimentos, cartas e entrevistas assumiram importância central na abordagem proposta.

A referência a estas fontes é discutida também em sua relação com o contexto cultural da época. A abordagem da trajetória e da obra das musicistas não prescinde de discussões sobre o seu entorno cultural, almejando, em consonância com preocupações da musicologia principalmente a partir dos anos 80, integrar contexto cultural e análise musical (VOLPE, 2004, p.133).

A tese estrutura-se em três partes. O primeiro capítulo descreve os procedimentos metodológicos e apresenta uma revisão bibliográfica dos estudos de gênero em música. A revisão bibliográfica discute as diversas estratégias e abordagens que consideram a questão do gênero como paradigma para a análise de textos musicais. Uma das linhas de investigação propõe o estudo da narrativa musical e da construção de pontos culminantes, abordagem que norteia as análises na tese. A revisão bibliográfica fundamenta, portanto, a aproximação proposta no terceiro capítulo entre a 'Sonata de Louvação' (1960) de Eunice Katunda e a 'Sonata para Piano' (1961) de Esther Scliar.

O segundo capítulo aborda as trajetórias individuais de Eunice Katunda e Esther Scliar e sua relação com os principais movimentos musicais da época. A abordagem parte do estudo do contexto cultural em que as trajetórias de Katunda e Scliar encontram-se, num cenário marcado pelos debates e pela atuação de dois grupos principais, o ‘Grupo Música Viva’ e os adeptos do nacionalismo. Em seguida, aborda suas trajetórias e atividades profissionais, enfatizando sua formação, suas identidades de musicistas e também a experiência individual de cada uma delas, a partir das quais traçam-se paralelos entre as duas trajetórias.

No terceiro capítulo, a aproximação ente Katunda e Scliar é feita a partir de sua obra. O último capítulo contém as análises da ‘Sonata de Louvação’ de Eunice Katunda e da ‘Sonata para piano’ de Esther Scliar. As duas obras foram escolhidas pela aproximação de suas datas de composição - a de Katunda, em 1960 e a de Scliar, em 1961 - e também de gênero. Ao mesmo tempo em que essas obras dialogam com a tradição do repertório de Sonatas, distanciam-se dela. O referencial teórico dos estudos de gênero em música fundamenta o paralelo oferecido entre ambas.

1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este trabalho propõe uma aproximação entre Eunice Katunda e Esther Scliar a partir de suas trajetórias e de sua obra. Contém uma abordagem híbrida ao focar no segundo capítulo, o contexto cultural e as trajetórias de Eunice Katunda e Esther Scliar, e ao fazer um paralelo entre análises de suas obras, no terceiro.

O estudo empreendido por Pierre Bourdieu em ‘A Dominação Masculina’ (1999) é referencial para a abordagem proposta. Ao desvelar o processo de ‘naturalização’ de estruturas de dominação socialmente construídas, Bourdieu discute os diversos mecanismos sociais que contribuem para a sua perpetuação. Simultaneamente, oferece uma crítica aguda a algumas estratégias do movimento feminista que também se inscrevem no mesmo círculo vicioso. Remetemo-nos a essas discussões tanto na abordagem das trajetórias de Eunice Katunda e Esther Scliar quanto na problematização de questões levantadas pelos estudos de gênero em Música.

A abordagem biográfica não privilegia a ordem cronológica de acontecimentos, mas o pensamento e as impressões sobre eles expressos principalmente em cartas, depoimentos e entrevistas. A ênfase dada a este material está relacionada à abordagem de gênero proposta. Assim, a história manifesta neste tipo de documentação visa enfatizar a experiência individual e a

subjetividade, aproximando o trabalho da tradição de História Oral de Vida, em que a experiência é o principal foco de estudo:

Desde há muito as histórias de vida têm chamado a atenção de pessoas preocupadas em entender a sociedade em seus efeitos íntimos e pessoais. Antes do uso dos gravadores, a história de vida obedecia a uma formulação que já se desvia dos procedimentos tradicionais. Valendo-se de cartas, diários, fotografias, ela se posicionava como algo paralelo ao reconhecimento das fontes históricas tradicionais (MEIHY, 2000, p.61).

Os documentos referentes à obra e aos escritos de Eunice Katunda e de Esther Scliar foram obtidos em pesquisa em seus acervos pessoais, no acervo de Carlos Kater e no da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Os acervos pessoais de Eunice Katunda e de Esther Scliar pesquisados estão aos cuidados de seus familiares, Igor Catunda, filho de Eunice Katunda, residente na cidade de São Paulo, S.P. e Leonor Scliar-Cabral, irmã de Esther Scliar, residente em Florianópolis, S.C.

Katunda escrevia poesias e sua prática epistolar é também indicativa do gosto pela expressão através da palavra; a correspondência de Scliar é significativa. O trabalho utiliza correspondências pessoais inéditas em sua maioria, mas também referencia correspondências publicadas em outros trabalhos. Em ambos os casos, estes documentos desvelam uma rede de sociabilidade:

A correspondência pessoal de um indivíduo é portanto um espaço definidor e definido pela sociabilidade. É através dela que as pessoas, mesmo distantes fisicamente, podem trocar idéias e afetos, construir projetos mútuos ou discutir planos opostos, estabelecer pactos ou polêmicas e organizar ações. Esses documentos permitem, em síntese, esboçar a rede de relações sociais de seus titulares (VENANCIO, 2001, p.9).

Outras fontes manuscritas de seus acervos pessoais utilizadas são anotações, resumos de cursos e conferências, e textos autorais inéditos. Os acervos pessoais contêm também matérias publicadas em jornais da época sobre o trabalho das compositoras, material utilizado neste trabalho como referência ao contexto de suas atuações profissionais. Algumas das notas publicadas na imprensa internacional foram obtidas em pesquisa do acervo de jornais da British Library, Londres, no período de doutorado sanduíche na City University, em Londres.²

² Estágio supervisionado por Rhian Samuel, no período de Outubro de 2004 a Janeiro de 2005.

Além da consulta ao acervo das duas musicistas, entrevistei Igor Catunda, Leonor Scliar-Cabral e Emílio Terraça, amigo de Esther Scliar. Estes depoimentos revelaram a percepção sobre Katunda e Scliar de pessoas muito próximas a elas.

No tocante à obra das musicistas, as fontes estão dispersas. Algumas partituras de Katunda foram localizadas com Carlos Kater, em São Paulo, outras no acervo pessoal de Igor Catunda, e ainda outras na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Boa parte da obra de Esther Scliar encontra-se sob os cuidados de Leonor Scliar-Cabral e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

As análises musicais das Sonatas de Eunice Katunda e Esther Scliar utilizam como principal referencial teórico o que tem sido designado, na recente musicologia, Estudos de Gênero em Música. A revisão bibliográfica desta literatura integra o trabalho como ferramenta metodológica que viabiliza a aproximação entre as duas Sonatas.

As análises não prescindem, no entanto, de outras referências bibliográficas de apoio. A análise formal das obras faz referência ao repertório de Sonatas a partir dos estudos de ROSEN (1980, 1988) e STRAUS (1990). Os estudos de textura e timbre desenvolvidos por COGAN (1998) e COGAN e ESCOT (1976) fundamentam a abordagem deste parâmetro no primeiro movimento da Sonata de Scliar. Para o estudo da ambientação harmônica, as principais referências são LESTER (1989) e PERSICHETTI (1961).

1.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Lembrou-se de que mulher é mais que o amigo do homem, mulher era o próprio corpo do homem. Com um sorriso um pouco doloroso, acariciou então o couro feminino da vaca e olhou em torno: o mundo era masculino e feminino.

Clarice Lispector *A Maçã no Escuro*

O século XX, no ocidente, é marcado por conquistas das mulheres: acesso à educação, direito a voto, possibilidade de contracepção, oportunidades profissionais, entre outras. É também o século em que surge o multifacetado movimento feminista, que contribui para essas conquistas e para uma nova percepção das relações entre os sexos.

Nos anos de 1970 a 1990, as mulheres perceberam a importância de uma mobilização que viabilizasse a socialização de suas realizações culturais:

Competências ainda ignoradas afirmaram-se por todo o lado, nomeadamente nessas profissões que asseguram a mediação entre os criadores-criadoras e os amadores-amadoras: edição, comércio de livros, produção teatral e fílmica, organização de exposições, de festivais ou de concertos, revistas, crítica, formação e investigação, etc (MARINI, 1991, p.359).

Estas iniciativas movimentaram o meio musical. Os esforços realizados, a partir da década de 80, para resgatar e valorizar especificamente a produção musical das mulheres em muito contribuíram para o fortalecimento daquelas que se dedicam à composição nos dias de hoje. A partir dos anos 80, começaram a surgir na Europa e nos Estados Unidos as primeiras antologias de partituras de mulheres compositoras, suas biografias e as gravações dedicadas às suas obras. Neste contexto, destaca-se a importância da publicação do ‘The New Grove Dictionary of Women Composers’⁵, editado por Rhian Samuel e Julie Sadie, e cujos verbetes serão incorporados à próxima edição do referencial ‘The New Grove Dictionary of Music and Musicians’.

No Brasil, esforço semelhante é empreendido por Eli Maria Rocha, que publica, em 1986, ‘Nós, as Mulheres’, e por Nilceia Baroncelli, que publica, em 1987, ‘Mulheres Compositoras’. Ambos os livros são antologias das compositoras do Brasil, com dados biográficos e um apanhado geral de sua produção artística. O livro de Rocha é o resultado

⁵ SADIE, Julie; SAMUEL, Rhian, (ed). *The New Grove Dictionary of Women Composers*. London: Macmillan Publishers limited, 1994..

de uma pesquisa de cinco anos e em seu prefácio, assim como no de Baroncelli, fica evidente o projeto político de apoio.

Os trabalhos que tratam especificamente de Eunice Katunda e Esther Scliar intitulam-se: ‘Eunice Katunda Musicista Brasileira’, livro de Carlos Kater (2001a), ‘Esther Scliar- um Olhar perceptivo’ tese de mestrado de Maria Aparecida Gomes Machado (2002), e ‘The a Cappella Works for Mixed Chorus of Esther Scliar (2003)’, tese de doutorado de Daniel Rufino Afonso Junior com a edição da obra coral de Scliar. Nosso trabalho acresce ao esforço já empreendido a interpretação de material de correspondência e artigos inéditos, enfatizando a subjetividade das musicistas, a contextualização da trajetória de ambas no cenário musical brasileiro, e ainda a análise de obras significativas de Katunda e de Scliar.

No campo das produções teóricas, os estudos e os debates dos movimentos feministas estão refletidos em produções de diversas áreas. Em uma abordagem histórica, os cinco volumes de ‘História das Mulheres’ reforçam a idéia de que não se trata de estudar isoladamente ‘as mulheres’, mas de introduzir na história global a dimensão da relação entre os sexos e assim oferecer novas leituras:

Com a convicção de que esta relação entre os sexos não é um facto natural, mas uma relação social construída e incessantemente remodelada, ao mesmo tempo efeito e motor da dinâmica social. E portanto uma útil categoria de análise, do mesmo modo que as relações, familiares aos historiadores, entre classes, raças, e mesmo entre nações e gerações; produtora de saberes, como toda a visão nova do passado; susceptível de abrir vias para uma reescrita da história que tenha em conta, até nas suas interações, o conjunto das relações humanas (THÉBAUD, 1991, p.12).

A autora reafirma a contribuição desses estudos para o campo do conhecimento, ao enfatizar o que eles desvelam :

A introdução da dimensão sexuada impede que a generalidade seja reduzida à realidade de um único sexo ou considerar como universal um ponto de vista unilateral⁶. Ela questiona os pressupostos ideológicos que podem conter e reforçar os discursos eruditos ou os dados numéricos (*Ibid*, p.15).

⁶ Bourdieu também enfatiza este ponto: “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (1999, p. 18).

Essa discussão traz implícitas questões que alimentaram o movimento feminista a partir dos anos setenta. Bourdieu aponta o paradoxo de duas de suas correntes: o feminino dito universalista, que almeja a igualdade ignorando o efeito da dominação e, portanto, inscrevendo na definição universal do ser humano propriedades históricas unilaterais, e a visão diferencialista, que em sua busca de afirmação do feminino finda por reforçar, numa versão essencialista, as categorias de ‘diferença’ surgidas nas próprias relações de dominação (1999, p.78).

Os debates em torno de uma ‘escrita feminina’ na crítica literária francesa dos anos 1975-6 exemplificam essa ambivalência, quando o estudo do estilo feminino é duramente criticado em seu essencialismo. Marcelle Marini ressalta que neste momento

as pesquisas fixam-se em torno de um novo imperativo categórico – escrever como mulher – e vai-se obstinadamente tentar definir-codificar a “escrita feminina”. O dogmatismo instala-se, impedindo as mulheres de se integrar nos discursos literários para os transformar: condenadas a “escrever em directo”, elas acabam por imitar uma feminilidade de empréstimo (MARINI, 1991, p.377).

Este debate alimentou também os estudos de gênero em música, a partir da década de 80, nos Estados Unidos. A necessidade de um equilíbrio entre os dois pólos impõe-se também neste campo de estudos, como mostra a revisão bibliográfica a seguir apresentada. É preciso evitar uma postura essencialista, que faça dos modelos analíticos um ‘fim de per si’, mas ao mesmo tempo é importante valorizar as contribuições que este tipo de investigação traz para a musicologia.

1.1.1 Estudos de Gênero em Música

A concepção da obra de arte como um todo autônomo presente em muitos trabalhos sobre ‘estética’ é questionada em estudos recentes. Em seu livro ‘Decentering Music’, Kevin Korsyn procura demonstrar que este é um conceito socialmente construído e não uma verdade absoluta. Em sua argumentação, o autor escreve como o crescimento do ceticismo no século XIX transferiu para a esfera artística muitos dos atributos da experiência religiosa (KORSYN, 2002, p.44). Neste sentido, noções de sublime e de transcendência passaram a ser associados à obra de arte autônoma, a qual se reveste de toda uma ideologia que a distancia da experiência terrena. O autor escreve:

Então, a noção de unidade estética não é um conceito unificado ou invariável;...a unidade foi forçada a servir a novos fins ideológicos, transformando-se em um símbolo ou apoio para a comumente precária identidade individual. A ponto de este objeto ser concebido em oposição à sociedade, como monológico e auto-suficiente ao invés de produzido socialmente, a obra de arte foi invocada a representar um papel além do poder de alcance de qualquer artefato (KORSYN, 2002, p. 43-4).⁷

Esta é uma discussão importante para as feministas, que trouxeram a questão do gênero para o olhar sobre textos musicais. Neste sentido, Citron e McClary também procuram ressaltar como o conceito de Música Absoluta foi socialmente construído (CITRON, 1993 e McCLARY, 1991). Em suas discussões, as autoras demonstram como a noção de música instrumental pura, inefável e dissociada da experiência mundana é forjada em um determinado tempo histórico. Em contrapartida, defendem que toda música tanto reflete quanto contribui para afirmar ou questionar determinados tipos de organização social. Nas palavras de McClary:

Eu estou preocupada especialmente em desconstruir a narrativa mestre da “Música Absoluta”, com a remoção do último impecilho à discussão crítica aberta, pois eu acredito que foi esta negação de sentido no repertório da música instrumental que bloqueou sistematicamente qualquer tentativa feminista e de outros tipos de crítica hermenêutica (1991, p.55)⁸.

Tendo como ponto de partida essa discussão, o gênero passou também a ser considerado pelas feministas como uma das chaves para a leitura de obras musicais. Mas no que se constitui uma análise feminista de uma obra?

Como em outras áreas, o movimento feminista é multifacetado também no âmbito da musicologia. No prefácio de um dos primeiros livros dedicados exclusivamente a esse assunto, McClary identifica e promove cinco diferentes linhas de trabalho. Esta categorização não é estanque, pode haver superposição das categorias (*Ibid.*, 1991, p.6-19):

- 1) estudo das construções de gênero e sexualidade em música;
- 2) aspectos de gênero presentes na teoria da música tradicional;

⁷ *The notion of aesthetic unity, then is not a historically unified or invariant concept; ...unity was forced to serve new ideological ends, becoming a symbol or prop for the often precarious identity of the individual. To the extent that this subject was conceived in opposition to society, as monologic and self-contained rather than socially produced, the artwork was called on to play an ideological role beyond the power of any artefact to achieve* (KORSYN, 2002, p. 43-4).

⁸ *I am especially concerned with deconstructing the Master Narrative of “Absolute Music”, with removing that final fig leaf for open critical discussion, for I believe that it is this denial of meaning in the instrumental repertory that has systematically blocked any attempt at feminist or other sort of socially grounded criticism* (1991, p.55).

- 3) gênero e sexualidade na narrativa musical;
- 4) música como discurso de gênero;
- 5) estratégias do discurso musical feminino.

Killam também expõe algumas idéias sobre características dessa disciplina ao propor uma reflexão sobre o que seja uma teoria feminista da música. Para ela, a análise musical tradicional pode ser utilizada como ferramenta de construção relacional, procurando (KILLAM, 1994):

- 1) refletir a experiência feminina, e rejeitando imposições e julgamentos unilaterais;
- 2) ser ‘contextual’, reconhecendo as influências culturais e históricas;
- 3) apoiar a diversidade e a individualidade;
- 5) valorizar a subjetividade, negar a falsa objetividade analítica;
- 6) apontar para uma orientação processual, incluindo os conceitos de drama e mito;
- 7) celebrar as múltiplas relações entre música, teoria da música e a cultura onde essas relações foram criadas.

A seguir são examinados alguns dos trabalhos de análise musical, com o objetivo de familiarização com as metodologias utilizadas.

1.1.1.1 Análises

Em ‘Gender and the Musical Canon’ Citron faz uma análise da Sonata para piano de Cecil Chaminade, Op.21, publicada em 1895 (CITRON, 1993). A autora principia argumentando que as noções de Música Absoluta e a categorização e valorização de gêneros musicais, tão caros ao século XIX, refletem valores sociais do período. Com base nesta premissa, Citron aponta as analogias de termos musicais com os gêneros masculino e feminino em métodos e tratados musicais, a partir do século XIX, para, em seguida, apresentar a sua leitura da Sonata de Chaminade.

Segundo a autora, as metáforas de ‘tema masculino’ e ‘tema feminino’, utilizadas para descrever o caráter dos dois temas da Sonata foram utilizados pela primeira vez por A. B. Marx em ‘Die Lehre von der musikalischen Komposition’ (1845). A metáfora cunhada nesta influente obra pode ser observada em tratados posteriores como os de Hugo Riemann (1888) e Vincent D’Indy (1909). Mesmo no século XX, teóricos como Charles Rosen ainda dialogam com este tipo de categorização (CITRON, 1993, p.133-145). Citron faz uma leitura cuidadosa das metáforas associadas ao gênero presentes em cada uma dessas obras.

Em resumo, a descrição dos temas ‘masculino’ e ‘feminino’ da forma sonata presentes nestes tratados remete a conceitos sociais de homem e de mulher ideais. Neste sentido, o tema masculino é dominante, forte, característico e exposto na tonalidade principal; o tema feminino é contrastante (portanto estabelece sua identidade a partir do primeiro), lírico, gentil e apresentado em uma tonalidade secundária.

Citron analisa a sonata de Chaminade, uma compositora do século XIX, como uma subversão deste entendimento da forma sonata.⁹ Inicialmente, a autora mostra como o primeiro movimento desta obra explora a ambigüidade formal e a interface entre forma sonata, peça característica, e prelúdio e fuga. Os elementos que contribuem para essa ambigüidade são a organização tonal, as proporções entre as seções e a disposição dos temas.

O segundo tema (‘feminino’), não é inicialmente exposto em uma nova harmonia, mas na própria tônica. Ele é precedido por um trecho de bravura, com arpejos e acordes cadenciais que indicam um gesto de pontuação musical. Neste sentido, quando o segundo tema principia, estruturado como uma fugueta, têm-se a sensação de que é um novo começo. Este é um dos motivos pelos quais Citron estabelece relações com prelúdio e fuga. Na exposição desta sonata, o primeiro tema está para o prelúdio assim como o segundo tema está para a fuga.

A autora discorre sobre outras características do segundo tema e acaba por concluir que:

o que nós temos é ambíguo: um tema que apresenta características de cada gênero. Ele parece apresentar traços femininos na indicação de “tranquilo”, no lirismo, na dinâmica piano (*mp*), e na textura (somente uma voz inicialmente). Contudo, o masculino emerge na retenção da tônica, na forte harmonização funcional depois da entrada das outras vozes, e com a fugueta. Esta ambigüidade estrutural e de gênero desafia a ideologia da forma sonata conforme compreendida no século XIX (CITRON, 1993, p.152)¹⁰.

A autora faz uma ponte entre aspectos musicais da obra de Chaminade e as representações de ‘masculino’ e ‘feminino’ em tratados musicais também do século XIX. Há

⁹ *This analysis is an exploration of possibility: the possibility that the first movement challenges the representational model of domination encoded in masculine and feminine in sonata form.* Esta análise é a exploração de uma possibilidade: a possibilidade de que o primeiro movimento desafia o modelo representacional de dominação codificado nos temas masculino e feminino da forma sonata (CITRON, 1993, p.145).

¹⁰ *what we get is ambiguous: a theme with features of each gender. It seems to have feminine traits in the “tranquilo” indication, the lyricism, softer dynamic level (mp), and thinner texture (only one voice initially). The masculine, however, emerges in the retention of the home key, the strongly functional harmonies after the other voices enter, and arguably the fact of a fughetto. This structural and gendered ambiguity challenges ideologies of sonata form as understood in the nineteenth century* (CITRON, 1993, p.152).

elementos musicais no primeiro movimento que indicam uma leitura contrastante face ao exposto nos tratados contemporâneos à Sonata. Como a autora faz questão de frisar, muitas obras de compositores homens também podem subverter a relação entre os temas na forma sonata. De qualquer modo, a leitura que CITRON faz da obra de Chaminade ressalta o elevado grau de ambigüidade e ousadia na obra desta compositora do século XIX.

Outra autora, Susan McClary, faz uma análise da representação da mulher louca feita por três compositores homens: o ‘Lamento della Ninfa’ de Monteverdi (1638), a cena da loucura de ‘Lucia di Lammermoor’ de Donizetti (1835) e ‘Salomé’ de Strauss (1905) (MCCLARY, 1991). Para McClary, as relações entre loucura, mulher e música devem ser cautelosamente observadas, o que ela propõe-se fazer ao examinar o conjunto dessas três obras. Compostas em épocas distintas, a autora tem o cuidado de discutir a mudança do conceito de loucura nos diferentes períodos, mas isso não a impede de estabelecer fortes paralelos entre os seus discursos musicais.

McClary examina como o lamento da Ninfa é ‘emoldurado’ por um trio de vozes masculinas. Quanto à estrutura, o lamento constitui a sessão central deste coro. Para a autora, as vozes masculinas têm a função de: “proteger e assegurar-nos durante o período de simulação de insanidade” (1991, p.9). O mesmo pode ser observado quanto ao discurso musical de Lucia de Donizetti. McClary traça um paralelo entre o trio de vozes masculinas de Monteverdi e o coro dos convidados do casamento de Lucia. Neste caso, a interrupção ‘funciona como moldura’ para o discurso da heroína ensandecida.

McClary observa como a representação da loucura dessas duas personagens é relacionada à sua sexualidade, tida como perigosa e excessiva. Em termos musicais, observa-se que os excessos de ornamentação e cromatismo são característicos de passagens nas quais deseja-se caracterizar estados exacerbados. Este é o caso dos discursos musicais tanto de Lucia quanto de Salomé, em oposição ao rigor formal e às convenções diatônicas de outros trechos dessas obras:

Se nós revirmos os quadros de famosas heroínas ensandecidas em música, vamos observar que os sinais de loucura estão geralmente entre os favoritos da avant-garde: estratégias que em cada estilo passeiam pelos extremos, estratégias que excedem com sucesso o componente verbal da música dramática e que transgridem convenções de procedimentos “normais” (MCCLARY, 1991, p.101)¹¹.

¹¹ If we review the portraits of famous madwomen in music, we find that the signs of madness are usually among the favorite avant-garde: strategies that for each style hover at the extremes, strategies that most successfully exceed the verbal component of dramatic music and that transgress conventions of “normal” procedure (MCCLARY, 1991, p.101).

Suzanne G. Cusick amplia o campo de estudo proposto por McClary, ao analisar os discursos musicais de uma obra composta, em 1625, por uma mulher: ‘La Liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina’, de Francesca Caccini e encomendada por uma mulher (uma das duas regentes de Florença à época). A leitura que Cusick oferece salienta como nessa obra as relações de gênero e poder são subvertidas também na música.

A autora aborda as condições históricas que propiciaram a realização desta obra, aponta as especificidades do libreto, do enredo e da realização musical propriamente dita. Como McClary, Cusick também analisa o discurso musical das personagens, nessa obra é o personagem masculino que canta como a ‘mulher louca’. A música composta para o papel masculino (Ruggiero), em dueto um da segunda cena da ópera, contrasta com o cantar da personagem feminina (Alcina) e é ilustrativa da subversão de papéis:

Já no início ela caracteriza Ruggiero como, acima de tudo, confuso pela paixão, pois ela escreve para ele uma linha cujo cromatismo deriva do conflito entre dois finais tonais implícitos, o G e o A. Para Alcina, em contraste, ela escreve linhas tonais serenamente controladas- cuja tonalidade de repouso em Fá é substancialmente distinta de ambos os universos tonais de Ruggiero (CUSICK, 1993, p.290)¹².

O discurso musical de gênero é também abordado por Kramer quanto à retórica expressiva da sinfonia Fausto, composta por Liszt (1811-1886) (KRAMER, 1990). Como esta obra instrumental foi inspirada em uma obra literária - Fausto de Goethe - o autor pode fazer associações do código musical com os paradigmas feminino e masculino, a partir da representação musical das personagens Gretchen e Fausto. Kramer desvela as oposições estilísticas no código musical dos temas de Fausto e de Gretchen e observa tanto o tratamento dado a estes temas quanto a relação que se estabelece entre eles. Concomitantemente à análise musical, o autor discute os ideais de masculino e de feminino vigentes à época e mostra como estes paradigmas estão refletidos também no código musical.

¹² *Early in the scene she characterizes Ruggiero as, above all, confused by passion, for she writes him a line whose chromaticism derives from the conflict between two implied finals, G and A. For Alcina, by contrast, she writes serenely controlled, tonal lines – lines whose tonal goal of F is substantially different from either of Ruggiero’s tonal worlds (CUSICK, 1993, p.290).*

Kramer dedica-se em especial a discutir a ideologia da imobilidade feminina a partir do ‘fitar’- olhar masculino longo e permanente lançado à mulher, objeto imóvel de adoração nas artes do século XIX. O autor ilustra a discussão com exemplos extraídos de textos literários e de pinturas do século XIX, o que enriquece a sua argumentação. O ‘fitar’ também é discutido por McClary em seu estudo sobre o discurso musical das ‘mulheres loucas’ (MCCLARY, 1991).

Uma outra questão freqüentemente discutida por McClary é a dos modelos de sexualidade. A autora procura mostrar como modelos de desejo são representados ou mesmo contestados pelas narrativas musicais. Segundo ela, “muitas vezes a música ocupa-se do surgir e do desafiar do desejo, com o estabelecimento de padrões através do meio sonoro que lembram aqueles da sexualidade” (*music is very often concerned with the arousing and channeling of desire, with mapping patterns through the medium of sound that resemble those of sexuality*) (MCCLARY, 1991, p.8). A seguir, examinam-se três artigos que discutem essa questão a partir da noção de clímax musical (WATERMAN, 1993, HISAMA, 2001 e MCCLARY, 1991).

Em composição recente, a flautista Waterman interpreta a obra ‘Cassandra’s Dream Song’, de Brian Ferneyhough. Nessa peça, o músico executante é convidado a participar na escolha do encadeamento de seções e torna-se, portanto, co-responsável pela estrutura final da obra. Ao ouvir duas gravações das interpretações de colegas homens, Waterman observou que ambas privilegiavam uma organização das partes que levava a um clímax no final. A autora propõe outra estrutura para a sua interpretação e justifica estas escolhas em seu artigo. Waterman ressalta que a sua interpretação foi fortemente influenciada pela leitura de um livro que apresenta uma nova perspectiva para o mito: ‘Cassandra’, da feminista Christa Wolf. É a partir dessa leitura que a autora constrói a sua narrativa musical. Considerando a proximidade entre a obra e o mito, a interpretação de Waterman, a partir de uma narrativa literária, é coerente.

A autora elabora, em seu artigo, uma cuidadosa analogia entre os elementos musicais da obra e os elementos da narrativa literária. Aqui não cabe discorrer em detalhe sobre essas associações, mas apenas ressaltar que Waterman privilegia com isso uma nova organização das seções: “Eu rejeitei o modelo descrito acima, na busca por um modelo deliberadamente feminino” (*I have rejected the model described above, in search of a deliberate feminine form*) (WATERMAN, 1994, p.157) e mais adiante:

Apesar dos materiais de *Cassandra's Dream Song* poderem ser vistos como metáforas de qualidades “masculinas” e “femininas”, o brilhantismo da peça reside nas interpolações desses aspectos para a criação de um todo coerente. Da mesma forma, o que me atrai na novela de Wolf, *Cassandra*, é a forma como ela desenvolve a personagem de Cassandra como uma pessoa inteira, capaz tanto do bom, quanto do mal, egoísmo e sacrifício, valentia e racionalidade. (WATERMAN, 1994, p.169)¹³.

No estudo 'The Question of Clímax in Ruth Crawford's String Quartet Third Movement' (HISAMA, 2001, p.12-34), Ellie Hisama propõe, em sua análise do terceiro movimento do quarteto de Ruth Crawford Seeger, a leitura de duas narrativas simultâneas, uma caracterizada pela construção e posterior dissolução do ponto culminante e outra de características cíclicas.

O primeiro gráfico elaborado pela autora mostra a construção e localização do clímax musical em termos de alturas e de dinâmica, opondo as alturas de cada uma das quatro vozes ao tempo (*Ibid.*, p.21). Ilustrada a construção do ponto culminante da obra com relação ao registro agudo e à dinâmica, Hisama investiga a relação entre as vozes do quarteto de cordas para fazer um paralelo deste aspecto com a narrativa que constrói o ponto culminante.

A autora estabelece um modelo analítico que classifica a posição relativa das vozes em termos de registros e estabelece uma gradação (a que ela denomina 'crescendo') conforme o posicionamento das vozes. O 'estado de referência' [*reference state*] é aquele em que o primeiro violino ocupa o registro mais agudo; o segundo violino, o segundo mais agudo; a viola, o terceiro; o violoncelo, o quarto. Quanto mais distanciado do 'estado de referência', maior o grau do aspecto.

A autora mede a posição relativa dos instrumentos em toda a obra e conclui que há uma narrativa que subverte a construção do clímax musical na relação entre os instrumentos: “Quero argumentar que enquanto o quarteto de cordas de Crawford constrói um clímax tradicional, ele também cria um espaço musical em que este clímax é subvertido” (HISAMA, 2001, p.20).¹⁴ O espaço musical a que se refere é o da relação de registro entre os quatro instrumentos, que varia de forma cíclica:

¹³ *Although the materials of Cassandra's Dream Song can be seen as metaphors for “masculine” and “feminine” qualities, the brilliance of the piece lies in the interpolation of these aspects to form a united whole. Likewise, what attracts me to Wolf's novel, Cassandra, is the manner in which she develops Cassandra's character as a whole person, one who is capable of both good and evil, egoism and self-sacrifice, bravery and rationalization* (WATERMAN, 1994, p.169).

¹⁴ *I want to claim that while Crawford's string quartet movement works its way up to a traditional climax, it also creates a musical space within which another procedure subverts the climax* (HISAMA, 2001, p.20).

O entrelaçar das vozes é bem diferente da subida de registro em direção ao momento do clímax e seu posterior relaxamento. Na dimensão da relação entre as vozes, um crescendo é imediatamente sucedido por um decrescendo. O movimento musical portanto não é simplesmente um vetor apontado em direção ao Comp. 75, mas um que “vai e volta” [oscilatório] (HISAMA, 2001, p.26)¹⁵.

na minha análise o significado principal da atividade de torção entre as vozes é a sua organização cíclica (HISAMA, 2001, p.29)¹⁶.

Hisama interpreta a existência da narrativa cíclica na posição relativa entre as vozes ao longo do quarteto como o espaço de resistência e subversão ao discurso que caracteriza o direcionamento ao ponto culminante. Em sua análise, a autora argumenta que Crawford Seeger ao mesmo tempo adere e resiste a este modelo narrativo. Muito embora a autora de certa forma desenvolva pontos propostos por McClary em sua análise de estruturas narrativas, ela não as associa com modelos de sexualidade.

No texto em que McClary propõe investigar os modelos de narrativas musicais, ela os associa a estereótipos de sexualidade. Em seu livro *Feminine Endings*, a autora chama a atenção para o fato de a narrativa musical guardar semelhanças com a literatura de ficção na construção e preparação do clímax. A autora argumenta que este tipo de construção narrativa mantém estreita relação com o estereótipo da sexualidade masculina:

Como mulher eu reconheço e às vezes até gosto, deste padrão , tanto em música quanto em outras circunstâncias menos metafóricas. Mas esta é somente uma das muitas experiências eróticas que eu conheço. Além disto, esta não é a única forma de prazer erótico para os homens, nem a mais intensa. No entanto, esta é a forma mais relacionada com controle da sexualidade pelo homem. E este controle é ameaçado

¹⁵ *This twisting activity of the voices is quite different from the overall upward registral climb toward the moment of clímax and release. Within the dimension of voice-weaving, an increase is followed immediately by a decrease. The musical movement, then, is not simply a vector pointed toward m.75; rather, it rocks back and forth* (HISAMA, 2001, p.26).

¹⁶ *in my analysis the primary significance of the twisting activity is its cyclic organization* (HISAMA, 2001, p.29).

pelo tipo de sensualismo erótico que envolve abertura e vulnerabilidade (McCLARY, 1991, p.126-7)¹⁷.

Ao discutir a obra ‘Genesis II’ da compositora Janika Vandervelde, McClary enfatiza o tratamento dado pela compositora à estruturação da narrativa, ao clímax e ao final. Segundo McClary, Vandervelde procura alternativas para a narrativa modelo.

A obra ‘Gênese II’ foi escrita para trio de piano, violino e violoncelo. Vandervelde cria para o início do trio uma imagem musical do nascimento de uma criança: a pulsação do coração do feto, a intensificação para o trabalho de parto e depois a emergência para o mundo.¹⁸ Logo após o nascimento, quando a vida no mundo começa, a música passa a apresentar dois *corpus* contrastantes: a parte do piano e a das cordas.

A parte do piano é formada por um ostinato marcado por assimetrias rítmicas e melódicas que ela chama de ‘tic tac do relógio’. A parte das cordas, em contraste, apresenta gestos musicais que indicam um movimento em direção a um clímax musical. Comentando os dois gestos musicais, McClary escreve:

As propriedades cíclicas do relógio ressoam padrões da natureza: em estações mas contínua, sempre diferente de maneira fascinante, mas ainda assim sempre o mesmo. Em oposição ao fluir contínuo do relógio, a parte das cordas é claramente marcada com gestos associados na música tonal com a determinação, e a luta e o empenho humano (McCLARY, 1991, p.119)¹⁹.

McClary centra suas observações sobre a obra na relação entre a parte do piano e a parte das cordas. Segundo a autora, desde o princípio a melodia exposta nas cordas é a ‘intrusa’ no cenário musical, estabelecido pelo ostinato do piano. A tensão entre as duas partes leva a uma confrontação explosiva depois da qual as cordas realizam sozinhas um trecho cadencial.

Depois dos gestos que potencializam a tensão entre as duas partes, Vandervelde apresenta trechos fragmentados e o que McClary chama de ‘silêncio pós nuclear’. Em

¹⁷ *As a woman I can recognize -and sometimes even enjoy- such a pattern, both in music and elsewhere in less metaphorical circumstances. But it is only one of many possible erotic experiences I know. Moreover, it is not the only or even necessarily the most intense form of erotic pleasure available to men. Yet, it is the form that is most concerned with the exclusive control of sexuality by the male. And that control is, in fact, threatened by the kind of sensual eroticism that involves openness or vulnerability* (McCLARY, 1991, p.126-7).

¹⁸ Segundo McClary, essas são imagens fornecidas pela própria compositora.

¹⁹ *The cyclic properties of the clockwork resonate with the patterns of nature: seasonal yet timeless, always fascinatingly different and yet always the same. Up against the natural ebb and flow of the clockwork, the string parts are clearly marked with the gestures associated in tonal music with self-determination, with the ongoing struggle of human endeavor* (McCLARY, 1991, p.119).

seguida, ela apresenta a promessa de um novo cenário musical. Segundo McClary: “ela apresenta um pesadelo de possibilidades e depois nos acorda, revelando-nos que precisamos fazer alguma coisa para nos prevenirmos dessa devastação glamorizada por este tipo de paradigma...” (she presents a nightmare of possibilities and then wakes us up, revealing us that we must do something to prevent the devastation glamorized by this kind of paradigm....) (MCCLARY, 1991, p.122).²⁰

Como a autora faz questão de assinalar em seu artigo, o binarismo proposto nesta obra pode ser lido de diversas formas. Uma das formas possíveis é a oposição homem/mulher e esta é a leitura que McClary faz. Falando mais especificamente da sexualidade feminina, McClary afirma que: “O relógio de *Gênesis II* nos fornece outra imagem erótica: uma que combina prazer compartilhado e sustentado, ao invés do desejo por um final explosivo” (*The clockwork of Genesis II provides us with another erotic image: one that combines shared and sustained pleasure, rather than the desire for explosive closure*) (MCCLARY, 1991, p.130).

Neste trabalho, McClary dá voz à compositora e parte do seu depoimento para fazer uma leitura da obra ‘Gênesis II’. Para a sua interpretação de elementos do código musical, ela opõe sexualidade masculina a sexualidade feminina. Embora a própria autora faça ressalvas, lembrando compositores homens (Philip Glass) que também propuseram alternativas à construção de clímaxes musicais, a sua interpretação corre o perigo de formular falsos modelos ‘masculinos’ e ‘femininos’ de narrativa.

A associação direta que McClary faz do código musical com a sexualidade foi criticada em seu essencialismo por Leo Treitler, entre outros autores: “Será mais eloquente para a qualidade das caracterizações de gênero se elas estiverem diretamente relacionadas com o caráter de sensações e experiências sexuais?” (*Does it speak better for the quality of gender characterizations if they are referred directly to the character of sexual feelings and experiences?*) (TREITLER, 1993, p.41) Treitler não é contrário às discussões sobre música que abordam a questão de gênero e sexualidade, mas procura alertar para o revés essencialista dessa discussão:

nós não somos obrigados a rejeitar de antemão a possibilidade de pensar sobre o papel da sexualidade na imaginação musical, ou na possibilidade de desenvolver uma sensibilidade para as vozes de gênero na própria música. A pergunta seria se essas possibilidades podem permanecer abertas sem que voltemos à noção de que a música e a sua história são impreterivelmente determinadas pela natureza- seja de raça, etnia ou gênero- com a qual o artista nasce, e da qual não pode escapar; a noção de que o

²⁰ McClary comenta que se pode observar o mesmo tipo de desconstrução em obras de Philip Glass e Steve Reich. (McClary, 1991, 122)

crítico e o historiador tem que enunciar estes princípios da natureza e escrever obras hermenêuticas de criticismo baseadas nelas (TREITLER, 1993, p.44)²¹.

Outra oposição binária que ocupa um lugar de destaque nas discussões das feministas é aquela entre corpo e mente. Em suas considerações sobre a formação dos cânones da música ocidental, Citron examina como historicamente a figura feminina passou a ser associada ao corpo - é a mulher que dá à luz e que amamenta - e o homem à mente. A autora examina essa polaridade no capítulo dedicado à criatividade, que na sociedade ocidental está intimamente ligada aos conceitos de mente e de razão, e por consequência, à figura masculina.

Tendo em presente a estreita relação entre o corpo e o feminino, Suzann Cusick procura resgatar a presença do corpo humano na prática musical em suas reflexões sobre a música. Ela sugere que o olhar sobre a música e sobre como o gênero pode estar codificado nela parta do corpo do próprio músico: "... o ato de fazer música parece ser um lugar para metáforas de gênero tanto quanto as relações de notas contra notas." (...*the act of making music would seem to be at least as likely a place for metaphors of gender to be found as in the relationships of notes to each other*) (CUSICK, 1994).

Para ilustrar o seu argumento de que as sensações corpóreas do músico são também parte constitutiva da música como resultado final em uma *performance*, a autora discute a performance de um prelúdio coral de Bach para órgão. Ela descreve como, logo após um trecho tecnicamente difícil para o organista, em que a demanda do uso da pedaleira e do teclado não permite que o corpo esteja em posição estável, sucede um trecho tecnicamente fácil, em que o corpo pode relaxar; um momento de paz e equilíbrio. No texto do coral, depois de 'Out of dephs' (De profundis), segue 'Send me the Grace my spirits needs' (Envie-me a Graça de que o meu espírito necessita.) Segundo a autora, parte do significado musical está, pois, embutido também nas sensações do corpo: "Uma mensagem privada da mente de Bach para a mente do organista, através do seu corpo." (A private message from Bach's mind through the body of the organist to the organist's mind.) (CUSICK, 1994)

CUSICK propõe que esse olhar pode revelar codificações de gênero em obras musicais. A autora não chega a elaborar uma análise feminista em seu artigo, mas levanta a

²¹ ...we are not bound to foreclose in advance the possibility of thinking about the role of sexuality in the musical imagination, or the possibility of developing a sensibility to the voices of gender in the music itself. The question would be whether those possibilities can remain open without giving over again to the idea that music and its history are ineluctably determined by nature-whether of race or ethnicity or gender- to which the artist is born and from which he or she cannot escape; the idea that he critic's and historian's task to enunciate the principles of that nature and to write exegetical and hermeneutic works of criticism and history based on them (TREITLER, 1993, p.44).

possibilidade de que, na relação entre as partes dos diferentes instrumentos do trio em D menor de Fanny Hensel para violino, violoncelo e piano, se encontra o subtexto que permite a leitura dos códigos de gênero desta obra. Neste sentido, ela propõe uma leitura da parte do piano e de sua performance como ‘feminina’ e a das cordas como ‘masculina’. O exame das relações de poder entre essas partes e entre os músicos na performance permite traçar paralelos com codificações de gênero. A autora defende que este tipo de olhar pode enriquecer a reflexão sobre a música: “...um dos maiores objetivos desta forma de pensamento seria resgatar o reconhecimento da contribuição do corpo para a rede de significados compreendidos na palavra música” (...*a corollary goal of such thinking would be to restore a recognition of the body’s actual contribution to the web of meanings understood by the word music*) (CUSICK, 1994, p.21).

Outro estudo centrado na execução é o de Ellie Hisama (2001, p.99-121). Esta autora oferece uma análise da Toccata para piano de Marion Bauer com base na dualidade representada pelas duas mãos do executante. Hisama cria um método para codificar as posições das mãos e mapeia toda a peça de acordo com este método, concluindo por uma relação de equilíbrio entre os dois pólos. Ela interpreta a Toccata como uma narrativa em que as posições das mãos estão equilibradas e as mãos esquerda e direita alternam-se no papel ‘dominante’.

Neste ponto ela oferece a sua interpretação da Toccata, que considera a sexualidade de Bauer em sua leitura:

Minha leitura da Toccata de Bauer sugere que a troca de poder pode ser entendida como um dos pilares sobre o qual a obra é construída. Em sua manifestação particular nesta peça, o poder não é controlado por somente uma parte como forma de controlar a parte mais fraca, mas flui nas duas direções. A perseguição de uma mão pela outra vira um jogo, e reforça a o caráter “jocoso” sugerido pela indicação de *Allegro Scherzando*. Se a relação entre as mãos do pianista na Toccata – uma composição que Bauer escreveu na colônia de MacDowell durante o verão em que conheceu Crawford e que dedicou a ela- pode ser ouvida como expressando uma relação entre mulheres (HISAMA, 2001, p.106)²².

²² *My reading of Bauer’s Toccata suggests that the exchange of power can be understood as a primary organizing force in the work. In its particular musical manifestation in this piece, power is not wielded by only one party as a means to control a weaker party, but flows in two directions. The pursuit of one hand by the other becomes a game, and reinforces the work’s playful quality suggested by its ‘Allegro’ scherzando’ indication. If a relationship between the pianist’s hands in the Toccata – a composition on which Bauer worked at the MacDowell Colony during the summer she met Crawford and one that she dedicated to her – might thus be heard as expressive of a relationship between women* (HISAMA, 2001, p.106).

Mesmo aqueles que discordam da interpretação que Hisama oferece para a sua análise, entre os quais me incluo, devem reconhecer a sua contribuição para a pesquisa em música. Com seu estudo, ela propõe uma abordagem que considera elementos referentes à execução (posição de mãos) no centro de sua investigação, procedimento pouco explorado em outros trabalhos.

O binarismo corpo/mente remete a um outro, entre natureza e cultura. A mulher/corpo é associada à natureza, o homem/mente é associado à cultura. Citron chama a atenção para o fato de haver uma hierarquização desses binarismos na cultura ocidental: “Cultura é privilegiada e associada ao homem, enquanto que a natureza é inferior e ligada à mulher” (*Culture is privileged and associated with men, while nature is inferior and linked with women.*) (CITRON, 1993, p.48). E mais adiante: “Como ela própria é um produto da cultura, a hierarquia cultura-natureza tem funcionado como um meio de excluir as mulheres da criação artística” (*As itself a product of culture, the culture-nature hierarchy has functioned as a rhetorical means of excluding women from the creation of art*) (Ibid, p.50).

Em outro artigo, no livro ‘Feminine Endings’, McClary examina uma situação de performance que mexe com esses binarismos. A autora examina a performance musical de Laurie Anderson. Em sua obra, a tecnologia tem um papel fundamental: Anderson muitas vezes utiliza-se de sintetizadores, microfones e outros equipamentos eletrônicos e muitos dos sons que produz partem do seu próprio corpo, mediados pela tecnologia (McClary, 1991, p.136).

Na situação de performance, há uma mulher que cria, que controla a tecnologia a seu favor, e que ao mesmo tempo utiliza-se do próprio corpo para emissão de sons – com a boca, sons percutidos etc. McClary argumenta como esta situação de performance problematiza os binarismos mulher/homem; natureza/cultura, tecnologia; corpo/mente:

...O espaço em que a sua música ocorre é a arena de vários conflitos musicais. Ela é saturada eletronicamente e ao mesmo tempo insiste no corpo- e não simplesmente o corpo neutro que foi apagado da teoria da

música tradicional, mas o corpo problemático que tradicionalmente tem sido o lugar do espetacular (1991, p.138)²³.

Uma outra oposição binária pode ser acrescida a essa discussão: aquela entre público/privado. O território feminino, por excelência, é aquele da porta de casa para dentro, o da intimidade, à figura masculina cabe o espaço público e a exposição. Historicamente observa-se que a prática musical também reflete essa divisão.

Citron chama a atenção para o fato de que a música do âmbito privado foi praticamente desconsiderada na formação dos cânones da música ocidental. No século XIX, por exemplo, a prática musical nos salões aristocráticos era intensa e predominantemente organizada por mulheres que recebiam convidados para encontros literários. Para as mulheres judias em especial, que recebiam educação semelhante à masculina, mas não podiam engajar-se nas mesmas atividades, o salão passou a ser o lugar de expressão criativa por excelência. Compositoras como Fanny Arnestein em Viena, Henriette Herz e Fanny Hensel em Berlim organizaram muitos desses encontros, em que divulgavam a obra de vários autores, incluindo suas próprias (CITRON, 1993, p.104-105).

Na problematização que Citron propõe, respondendo à pergunta: “Existe um estilo feminino?”, ela argumenta que dificilmente alguém poderia identificar um estilo inerente à condição feminina. Fatores sócio-culturais, no entanto, afetam o estilo indiretamente. Neste sentido, “o que pode ser feito, e que tem sentido, na verdade é uma teoria que considere o estilo de gênero como nascendo de certos fatores culturais” (*what might be feasible and meaningful, indeed, is a theory that considers gendered style mainly as an outgrowth of*

²³ *The space within which her music occurs is the arena for many musical struggles. It is electronically saturated at the same time as it insists on the body- and not simply the neuter body that has been erased from consideration in music theory, but the problematic body that traditionally has been the site of the spectacular (1991, p.138).*

certain cultural factors) (CITRON, 1993, p.160). A música composta por mulheres para os salões no século XIX é ilustrativa da pertinência dessa questão.

Kramer, por exemplo, tem em mente essas práticas musicais de salão do século XIX, quando propõe uma análise da mobilidade dos códigos de gênero na obra ‘Carnaval Op. 9’ de Schumann. O compositor constrói uma obra a partir de miniaturas e, segundo Kramer, com este recurso ele dialoga com um paradigma feminino: “a cultura européia moderna consistentemente codificou a arte da miniatura, do detalhe, como feminina.” (*modern European culture has consistently encoded the art of the miniature, the art of the detail, as feminine*) (KRAMER, em SOLIE, 1993, p.306). Segundo a leitura feita por Kramer, Schumann propõe a mobilidade de gênero (típica de carnaval) quando conecta as miniaturas (paradigma feminino) a partir dos seus motivos e faz a recapitulação quase como na forma sonata (paradigma masculino), que unifica o todo (KRAMER, 1993, p.307).

Rieger é um autor que se preocupou em observar práticas musicais femininas, a fim de extrair denominadores comuns. Em seu livro, Citron discute alguns pontos levantados por ele, quais sejam:

- ser original não é uma necessidade tão premente para as mulheres quanto para compositores homens. O ato de ‘inovar’ está portanto subordinado a outros fatores na composição;

- flexibilidade composicional das mulheres, e uma tendência em abordar a composição de forma ‘holística’ (CITRON, 1993, p.162).

Apesar de serem estas afirmações genéricas e, de certa forma, passíveis de gerar mais questionamentos que modelos analíticos, o intuito do projeto por ele desenvolvido é louvável. No entanto, não se pode concluir por características realmente representativas do modo feminino de compor. O mesmo aplica-se aos trabalhos de análise anteriormente discutidos. Estes não são modelos analíticos que possam ser pasteurizados e aplicados sistematicamente. O que se pode extrair dessas leituras são os tipos de abordagem e questionamentos, o modo de olhar e as investigações conduzidas.

A primeira conclusão a que se chega é a de que uma análise feminista de uma obra musical deve necessariamente remeter a um contexto social e ao contexto de composição da própria obra. De outra maneira, como discutir representações de gênero, que são socialmente construídas? Em todos os trabalhos aqui discutidos, independentemente do modelo escolhido para abordar a questão de gênero, observa-se a preocupação em investigar os códigos sociais contemporâneos que caracterizam o ‘masculino’ e o ‘feminino’. Em resumo, algumas das estratégias utilizadas nesses trabalhos são:

- investigar as representações de gênero presentes como metáforas na teoria da música tradicional. Aplicar esse conhecimento no olhar sobre o texto musical (CITRON 1993, MCCLARY, 1991, KRAMER, 1990);
- investigar a semiótica de construção de gênero em música, as convenções que caracterizam o discurso musical feminino e o masculino. No caso específico de óperas, a contraposição dos discursos das personagens pode indicar como esses códigos são perpetuados e/ou subvertidos (MCCLARY, 1991; CUSICK, 1993 e KRAMER, 1990);
- olhar como, em música, modelos socialmente definidos de sexualidade feminina e masculina são construídos a partir da noção de clímax musical (HISAMA, 2001; MCCLARY, 1991 e WATERMAN, 1994);
- resgate da situação de performance, do espetáculo da apresentação no olhar sobre a música (HISAMA, 2001 e MCCLARY, 1991);
- uso da corporalidade do executante como parte integrante das ferramentas analíticas (HISAMA, 2001 e CUSICK, 1994);
- investigar as práticas musicais femininas socialmente estabelecidas e atentar para as implicações destas práticas na música composta por mulheres (CITRON 1991).

2 O CONTEXTO DO MODERNISMO MUSICAL E TRAJETÓRIAS INDIVIDUAIS

Esther Scliar e Eunice Katunda pertencem a uma geração de músicos que vivenciou movimentos de realinhamento estético nos cenários internacional e brasileiro. No decorrer da década de 40, período de formação e atuação das duas musicistas, surgem fortes debates entre músicos nacionalistas e membros do recém-formado ‘Grupo Música Viva’, cujas atividades dinamizaram o cenário musical brasileiro na primeira metade do século XX.

Em 1948, o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, em Praga, exerceu um decisivo impacto na produção de compositores de diversos países, incluindo Cláudio Santoro²⁴, membro influente do Grupo Música Viva. Sua mudança de orientação, depois do Congresso, em direção ao ‘nacionalismo progressista’ influenciou também outros membros do grupo.

Divergências entre os dois grupos culminaram no embate público entre as suas lideranças. Camargo Guarnieri publicou, em 7 de Novembro de 1950, sua ‘Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil’, criticando o ensino do dodecafonismo por parte de Koellreuter. Em resposta, Koellreuter publicou, no dia 22 de dezembro de 1950, a ‘Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil: Resposta a Camargo Guarnieri’.

Eunice Katunda e Esther Scliar já eram musicistas atuantes nas décadas de 40 e 50. Eunice Katunda compôs a sua primeira obra em 1943, sob a orientação de Camargo Guarnieri, arraigado defensor do nacionalismo brasileiro. Em anos posteriores, no entanto, participou ativamente do Grupo Música Viva, que polemizou com a escola nacionalista. Esther Scliar ingressou, em 1946, no curso de composição do Instituto Belas Artes em Porto Alegre. No ano seguinte mudou-se para o Rio de Janeiro e, em 1948, viajou à Europa, para a Bienal de Veneza, com Katunda, Koellreuter e outros colegas.

Como ambas presenciaram e participaram das discussões estéticas promovidas, ao final da década de 40 e nos anos 50, pelo Grupo Música Viva e pelos nacionalistas, seu posicionamento, em meio a este contexto cultural, tornou-se significativo para suas trajetórias. A relação de Eunice Katunda e Esther Scliar com os dois principais grupos do cenário musical brasileiro do período situa suas trajetórias individuais no contexto do país.

²⁴ Os dois músicos da delegação brasileira foram Cláudio Santoro e Arnaldo Estrella.

2.1 GRUPO MÚSICA VIVA

O maestro Hans-Joachim Koellreuter estava no Brasil desde 1937. Com um grupo de jovens artistas, ele criou, em 1939, o ‘Grupo Música Viva’. O movimento manteve-se atuante por mais de uma década, entrando em declínio entre o final de 1950 e 1952. As diversas atividades desenvolvidas por este grupo foram responsáveis por um dos movimentos mais ricos de renovação musical no Brasil do séc. XX.

O movimento era concebido basicamente em três frentes: a formação, a criação e a divulgação. Entre as atividades desenvolvidas pelo Grupo, estavam discussões sobre os problemas estéticos e da evolução da linguagem musical; promoção de audições e recitais, visando desenvolver e estimular a criação musical; publicação da revista ‘Música Viva’²⁵; publicação de edições musicais; realização de programas de rádio.

Os textos de apresentação do grupo, o Manifesto 1944 e o Manifesto de 1946, são alguns dos documentos que resumem seu posicionamento geral quanto ao fazer musical. Para Kater, o Manifesto de 1944 marcou o início de uma segunda fase do movimento, que ganhou maior coesão a partir da saída de membros mais conservadores no Rio de Janeiro e também da obtenção de mais espaço nos meios de comunicação (2001b, p. 55, 56). Nesse ano, iniciou-se a série de programas radiofônicos ‘Música Viva’, tão importante para a divulgação do movimento.

O Manifesto de 1946 ilustra o caminho percorrido pelo grupo nos dois anos que o separam do primeiro manifesto. Neste segundo manifesto, o grupo assumiu uma postura ainda mais revolucionária, estimulando “a criação de novas formas musicais que correspondam às idéias novas” e repelindo o formalismo, isto é: “arte na qual a forma se converte em autônoma” (MÚSICA VIVA, 1946).

O Manifesto de 1944 trazia a concepção de música como veículo para expressão de valores humanos e legítimo instrumento de transformação do mundo: “A obra musical como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do *Grupo Música Viva*” (MÚSICA VIVA, 1944). O manifesto de 1946 reiterou este posicionamento, defendendo sua concepção da música como linguagem universalmente inteligível (MÚSICA VIVA, 1946).

Ainda que os manifestos de 1944 e 1946 representem dois momentos distintos do

²⁵ Esta revista foi publicada periodicamente nos anos de 1940-41. Depois de uma edição em 1942, ocorreu um intervalo de 5 anos antes da publicação do exemplar seguinte, em 1947. Ao todo somaram-se 16 publicações da revista. Lista completa das publicações em KATER, 2001b, p.223.

movimento, dinâmico em sua essência, é possível extrair-se um núcleo comum ilustrativo da postura do Grupo. Alguns dos pontos discutidos nesses documentos foram²⁶:

- 1) privilégio da criação musical, através do estudo e apresentação de obras (em especial a contemporânea, mas ainda do ‘novo’ de todas as épocas);
- 2) importância da função social do criador contemporâneo - a eles competiria participar ativamente do processo de transformação da sociedade vigente— adoção do princípio de arte-ação;
- 3) questão do coletivo- instaura-se o ‘sentido coletivista da música’, legitimando historicamente a existência do grupo de compositores e do ‘Música Viva’ como movimento musical e cultural;
- 4) contemporaneidade e renovação - implica a atualização de conteúdos, meios e desempenhos; postura revolucionária essencial;
- 5) necessidade de se educar para a nova música.

Kater localizou outros documentos elaborados pelo Grupo: os ‘Estatutos’ e o ‘Manifesto 1945’, cuja publicação ou divulgação à época não pôde ser precisada (2001b, p.61). O Manifesto 1945 reitera a concepção de música como linguagem universalmente inteligível e expressa uma postura francamente desfavorável ao nacionalismo. Indica as divergências que culminaram no episódio das Cartas Abertas cinco anos mais tarde:

Acreditamos na música como a única linguagem universalmente inteligível, capaz de criar um ambiente real de compreensão e solidariedade (entre os homens), e que o nacionalismo (em música) constitue [sic] um dos grandes perigos, dos quais surgem as guerras e as lutas entre os homens; pois consideramos o nacionalismo em música, tendência puramente egocêntrica e individualista, que separa os homens, originando forças disruptivas.

O grande fim socializador da música nova é a universalização (MÚSICA VIVA, 1945).

²⁶ Ver: KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreuter Movimentos em Direção à Modernidade*. São Paulo: Musa, 2001b, p.81, e NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981, p.94.

Kater denomina este manifesto ‘documento-ponte’ entre os Manifestos de 1944 e de 1946 (2000, p.61) por ilustrar um momento de transição no grupo rumo a uma postura mais reivindicatória. A postura contrária ao nacionalismo foi mantida no Manifesto 1946, em um discurso mais moderado:

“Música Viva” admitindo, por um lado, o nacionalismo *substancial* como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o *falso* nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas (MÚSICA VIVA, 1946).

A ênfase dada pelo movimento à formação foi demonstrada em várias de suas atividades. A importância conferida à rádio e a seu poder educativo é ilustrativa desta prioridade. O coletivo sobrepõe-se ao individual na tentativa de difundir obras e educar para a nova música.

Os programas radiofônicos foram veiculados no período de 1946 a 1950, alternando semanalmente programas com música ao vivo e programas com gravações em disco. O destaque dado a obras de compositores brasileiros emergentes serviu de estímulo aos jovens talentos. O envolvimento direto com o programa permitiu-lhes conhecer um espectro grande da produção musical de vanguarda no mundo.

Em 1947, Eunice Catunda²⁷ e Esther Scliar recebiam orientação do mestre Koellreuter e integravam o grupo ‘Música Viva’ (NEVES, 1981, p.104)²⁸. Eunice Catunda passou a ser uma das intérpretes mais atuantes nos programas radiofônicos, tocando regularmente no programa ‘Música Viva’ da Rádio Ministério da Educação. De 1947 a 1950, ela foi a responsável pela primeira audição nacional de obras estrangeiras e estréias mundiais de diversas peças de compositores brasileiros. Em seu repertório figuravam obras de Paul

²⁷ Neste trabalho há duas grafias para Catunda, uma com C e outra com K, pois Eunice Katunda muda a grafia de seu nome em 1964. Para as referências que tratam do período anterior a 1964 utilizamos a grafia com C.

²⁸ Eunice Catunda é signatária do Manifesto 1946 do *Grupo Música Viva* (in KATER, 2001b, p. 66)

Hindemith (1895-1963), Juan Carlos Paz (1899-1972), Cláudio Santoro (1919-1989), Guerra Peixe (1914-1993) e dela própria (KATER, 2000, P.19)²⁹.

Em 1948, Cláudio Santoro, membro do grupo, participou, junto com Arnaldo Estrela, do Congresso de Compositores de Praga. Ao regressar ao país, passou a divulgar entre seus pares as resoluções do Congresso e a defender uma nova postura frente ao fazer musical. No texto ‘Problemas da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga’, resumiu os pontos principais das conferências apresentadas no congresso, fez uma análise crítica da situação da música contemporânea e defendeu a funcionalidade da obra de arte:

Hoje, o esclarecimento está feito, sobre a função que deve ter a obra de arte, e é preciso agora trabalhar neste sentido, procurando a realidade positiva que deve ter a criação artística. Essa realidade deve ser procurada e fundamentada, por cada povo, por cada nacionalidade, para que esta linguagem, além do conteúdo positivo, reflita também o aspecto característico do povo, baseando-se na canção e no ritmo popular (SANTORO, 1948)³⁰.

Em outro trecho do artigo, o componente político desta postura é explicitado de forma ainda mais clara:

Não tenhamos receio de causar a impressão de estarmos dando um passo atrás (como disse a Dra.Lissa, musicóloga polonesa), porque se de fato temos um novo caminho a construir, devemos olhar a realidade e não partir de um sistema decadente, mas de uma etapa que constitui um período de ascensão desta classe hoje superada. O impasse a que chegou a arte abstrata, desligada completamente da realidade, não pode continuar, para aqueles cujo desejo é participar, com sua mensagem, na luta pelo progresso e pelo desenvolvimento da cultura para todos (*ibid.*).

É precisamente sobre este ponto que Koellreuter manifestou a sua discordância de Santoro, em carta de junho de 1948, portanto anterior à publicação do artigo:

²⁹A realização deste programa de rádio serviu de exemplo para muitas iniciativas posteriores, por parte de ex-participantes do grupo. Neste sentido, a própria Eunice Catunda criou e dirigiu, em 1955, um programa na Rádio Municipal de São Paulo: ‘Musical Lloyd Aéreo’, em que foi responsável pela programação musical, pelos arranjos e pela regência da orquestra da rádio. Também Guerra Peixe e Cláudio Santoro realizaram programas semelhantes, divulgando a música brasileira na Rádio Nacional, na Rádio Tupi e na Rádio Clube do Brasil, respectivamente.

³⁰ SANTORO, Cláudio. Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e do apelo do Congresso de Praga. *Fundamentos-Revista de Cultura Moderna*, São Paulo, v.2., n.3, ago. 1948, p.233-240. A Revista *Fundamentos* foi lançada em julho de 1948 pela editora brasiliense em São Paulo, com o apoio do Partido Comunista. A revista foi editada até meados da década de 50 (BUONICORE, 2004). Também Eunice Catunda e Guerra Peixe publicaram artigos na revista.

Estou curiosíssimo para receber o seu artigo. Concordo com tudo que escreve em sua carta. Discordo, entretanto, do “passo atrás”. Este não é necessário. O problema social da música pode e deve ser resolvido sem o “passo atrás”. E já avançamos muito nesse caminho. Estou convencido que os talentos e os “gênios” encontrarão a solução pela clarificação do material novo - criado pela última fase da música burguesa - pelo “descongestionamento” de processos e por uma organização formal mais simples e mais inteligível (KOELLREUTER, 1948a).

As discordâncias explicitadas nos textos citados são ilustrativas da divisão interna do ‘Grupo Música Viva’, que se intensificou nos anos seguintes. Nesta mesma carta, Koellreuter comenta também o convite inesperado e ‘à última hora’ para a Bienal de Veneza, que aconteceria em agosto do mesmo ano. Koellreuter levou consigo para a Europa um grupo de alunos, entre eles Eunice Catunda e Esther Scliar.

2.1.1 Europa- 1948/1949

Eunice Catunda e Esther Scliar viajaram juntas para a Europa em 31/07/1948. Catunda estava então com 33 anos e Scliar com apenas 21. Este contato mais próximo com Eunice, musicista atuante e compositora já premiada em concurso de composição³¹, deve ter servido de estímulo à jovem Esther. As duas integravam com Sônia Born, Sula Jaffé, Geni Marcondes e Antônio Sergi um grupo de alunos de Koellreuter (KATER, 2001a, p.19). O grupo viajou num pequeno navio veneziano, o Francesco Morosini, rumo à Itália participar das atividades da Bienal de Veneza, de 16 de agosto a 30 de setembro de 1948.

Este período possibilitou ao grupo um rico intercâmbio com a ‘música viva’ da Europa, pois, no ambiente do festival, concertos, cursos e o contato com músicos de diversos países instigavam os participantes. Um dos professores era Herman Scherchen (1891-1966), ex-professor de Koellreuter, e um dos maiores defensores da música de vanguarda no século XX. Foi Scherchen quem cunhou originalmente, na Europa, a expressão ‘Música Viva’. Além de regente, ele foi teórico, pedagogo, conferencista, escritor, editor e um pioneiro da rádio (KATER, 2001b, p.45). No curso de regência com Scherchen, Scliar e Catunda também conheceram Bruno Maderna (1920-1973) e Luigi Nono (1924-1990) e uma relação de amizade estabeleceu-se entre eles.

³¹ Eunice Catunda conquista Prêmio Música Viva para compositores brasileiros com sua cantata *Negrinho do Pastoreio* em 1946 (Kater, 2001, p.18.).

Durante este período, as duas tiveram contato com um vasto repertório de obras do século XX. No teatro La Fenice de Veneza, os participantes do festival puderam assistir à ópera ‘Cardillac’ de Paul Hindemith (1895-1963); ao concerto para violino e orquestra Opus 36 de Arnold Schoenberg (1874-1951); ao balé ‘Orpheus’ e a outros trabalhos recentes de Igor Strawinsky (1882-1971). A série de concertos divulgou ainda obras de Luigi Dallapiccola (1904-1975), Bruno Maderna, Darius Milhaud (1892-1974), Riccardo Nielsen (1908-1982), Gian Carlo Menotti (1911-), Ernest Bloch (1880-1977) e Aaron Copland (1900-1990), entre outros (INCONTRI, 1948).

Ao fazer a crítica sobre algumas das obras que ouviu durante o festival, Catunda escreveu suas impressões sobre o concerto de Schoenberg:

Desses concertos me ficaram profundas impressões. Vi por exemplo 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 desta técnica. Música em que o compositor se repete e se satisfaz num narcisismo individualista e estéril. O concerto para violino de Schoenberg foi uma das poucas obras na qual se revela a música como razão e motivo principal da obra (CATUNDA, 1949).

Concomitantemente aos vários concertos, as aulas com Scherchen também causaram forte impacto no grupo brasileiro. Catunda comenta, em texto publicado por Kater, a excelência e o aprendizado da experiência:

Tivemos a grande sorte de nos inscrevermos num dos melhores cursos de Scherchen. Ele mesmo era o primeiro a dizer que jamais encontrara um conjunto de alunos tão interessante, um curso no qual se

encontrasse elementos de tão grande valor. Nosso grupo de brasileiros foi acolhido com grande carinho e interesse. Para mim, todo o período do curso foi um período de contínuas revelações. A partir da personalidade de Scherchen, criatura genial, dotada de uma força espiritual incrível. Passamos a trabalhar intensamente...

Creio que para todos nós aquele curso de direção de orquestra foi algo de decisivo (CATUNDA, 1949).

No concerto de encerramento do Festival, Esther Scliar regeu a obra ‘Ma Mère L’Oye’ de Maurice Ravel³². Com o final da bienal, o grupo brasileiro separou-se. Geny Marcondes, à época esposa de Koellreuter, contou:

ficamos ainda alguns meses na Europa, às vezes nos dispersávamos: “Koellreuter e eu fomos para a Alemanha, ele se reencontrou com a família e a pátria, que não via há mais de dez anos, enquanto Sonia foi estudar canto na Suíça, Esther e Eunice ficaram na Itália e os outros voltaram para o Brasil (GENY MARCONDES, apud MACHADO, 2002, p.171).

Esther Scliar e Eunice Catunda foram juntas a um curso de dodecafonismo ministrado por Koellreuter em Milão. Em um cartão postal de Milão, datado de 5 de novembro de 1948, Scliar conta ao pai que estava alojada “no mesmo lugar que Koellreuter e Eunice” (SCLIAR, 1948). Nesta ocasião, Catunda foi convidada a realizar um concerto em que tocou, em

³² Depoimento de Koellreuter sobre a sua regência na página 41.

primeira audição na Itália, ‘Ludus Tonalis’ de Hindemith. Ela contou que recebeu “palavras elogiosas da crítica musical milanesa, uma das mais temidas em toda Europa” (CATUNDA, 1949). Seu concerto foi referido em revistas especializadas européias de forma bastante positiva:

No ‘Diapason’, círculo musical fundado neste ano com o objetivo de nos dar a conhecer a música contemporânea de diferentes nações, nós tivemos um festival Bela Bartok no primeiro concerto, no segundo a execução integral do “Ludus Tonalis” de Paul Hindemith por uma jovem Brasileira, Eunice Catunda. Esta pianista mostrou uma compreensão pouco comum da estrutura musical e interpretação de uma obra tão densa e requintada como este novo ‘Cravo Bem Temperado’ (REVUE, 1948, p.41)³³.

Das experiências musicais mais interessantes faz parte o “Ludus Tonalis” de Paul Hindemith, interpretado com bravura pela pianista brasileira Eunice Catunda, no teatro Pícolo de Milão (REVUE, 1948, p.40)³⁴.

O ‘Il Diapason’ promoveu um concerto de música brasileira no referido teatro, em 9 de dezembro do mesmo ano. Eunice Catunda interpretou ‘As Cirandas’ de Vila Lobos; ‘As Três Peças para piano, cordas e Tímpanos’ (1946) de Gnatalli e ‘Variações para Piano’ de Koellreuter. Do concerto constavam ainda uma sonatina para flauta e piano de Guarneri, o ciclo de canções ‘Girotondo’ de Villa Lobos e canções de Lorenzo Fernandes e Francisco Mignogne. Koellreuter regeu Catunda na peça de Gnatalli e Havah Praga cantou as obras vocais acompanhada ao piano por Geni Marcondes (NUOVE, 1948). Em matéria publicada no periódico ‘Nuovo Corriere della Sera’, no dia seguinte ao concerto, um elogio à interpretação de Catunda encerra o artigo:

Excelente intérprete para as obras de Koellreuter, de Radames Gnatalli e de Villa Lobos, a pianista Eunice Catunda. Aplausos cordiais a todas as obras tocadas (NUOVE, 1948)³⁵.

³³ Au ‘Diapason’, cercle musical fondé cette année dans le but de nous faire connaître la musique contemporaine des different nations, nous eumes un Festival Béla Bartok au premier concert, au second l’exécution intégrale du “Ludus Tonalis” de Paul Hindemith par une jeune Bresilienne, Eunice Catunda. Cette pianiste fit prevue d’une compréhension peu commune de la structure musicale en interprétant une ouvre aussi dense et recherchée que ce nouveau “Clavecin bien tempéré” (REVUE, 1948, p.41).

³⁴ Zu den interessantesten musikalischen Erlebnissen gehorte das “Ludus Tonalis” von *Paul*

Hindemith im kleiner Theater von Mailand, von der brasilianischen Pianistin Eunice Catunda mit Bravour gespielt (REVUE, 1948, p.40).

³⁵ Excellente interprete per il lavoro di Koellreuter, di Radames Gnatalli e di Villa Lobos, la pianista Eunice Catunda. Aplausi cordiali per tutti le musiche riprodate (NUOVE, 1948).

Em um concerto dedicado à música brasileira, no qual a interpretação de Eunice Catunda contribuiu para abrilhantar a noite, não havia nenhuma obra sua no programa. Infelizmente, essa face da identidade de Catunda ficou, portanto, oculta para a platéia italiana que prestigiou o evento no teatro Pícolo de Milão. No recital seguinte, no Hotel Kurhauss-Victoria, em Lugano, Suíça, por ocasião da reunião preparatória para o Primeiro Congresso de Música Dodecafônica, Eunice Catunda tocou uma obra sua para piano: ‘Quatro Epígrafes’ de 1948 (KATER, 2001a, p.23).

Não há como precisar se Esther Scliar estava com Eunice Catunda na ocasião da reunião preparatória, o que é provável, pois Scliar retornou ao Brasil somente em janeiro de 1949, junto com Geny Marcondes e Koellreuter. Eunice Catunda decidiu permanecer por mais tempo na Europa.

Posteriormente, depois de seu retorno ao Brasil, Catunda recebeu uma carta de Ricardo Malpiero, secretário executivo (*secretaria organizzativa*) deste Primeiro Congresso de Música Dodecafônica em que ele a convidava a tocar em um dos concertos. O nome de Eunice Catunda consta na carta como integrante da comissão organizadora (*Comitato Promotore*), a única mulher na lista de doze nomes (MALPIERO, 1949).

Ao chegar ao Brasil, Koellreuter, em entrevista, comentou orgulhoso sobre a participação de seus alunos na Bienal:

O grupo de alunos que me acompanhou portou-se acima de qualquer expectativa. Esther Scliar, por exemplo, na interpretação de “Ma Mère l’Oye” de Ravel, foi uma surpresa magnífica. Conseguiu impor-se de tal forma sobre a orquestra que esta, finda a prova, a aplaudiu de pé.

A interpretação que Eunice Catunda deu aos compositores contemporâneos, especialmente os dodecafônicos, foi acontecimento de repercussão internacional. Basta dizer que foi convidada para ser a pianista oficial do Congresso Internacional de Compositores Dodecafônicos que se realizará em Milão, no próximo mês de maio (IMPUSERAM-SE, [1949])³⁶.

Na mesma entrevista, Koellreuter expressou suas impressões sobre as obras dodecafônicas que ouvira e defendeu o uso desta técnica. Suas palavras mostram que ele julgava importante o seu ensino:

Quase todos os jovens compositores europeus, especialmente os italianos, não são apenas atonalistas, mas dodecafônicos. Entre estes últimos, Anton von Webern,

³⁶ Eunice Catunda não participará do Congresso, por motivos de saúde.

Alban Berg, Arnold Schoenberg e Dallapiccola, gozam de especial prestígio. Merece registro o fato de Koechlin, decano dos compositores franceses, septuagenário dotado de espírito admiravelmente jovem, estar escrevendo obras dodecafônicas das melhores. [...] De um modo geral, do que ouvi e pude observar, mais convencido ainda fiquei de quanto é falsa a alegação, infelizmente muito generalizada, de que todas as obras dodecafônicas são semelhantes, tanto do ponto de vista técnico, como do ponto de vista estético, são enormes as possibilidades da dodecafonía (IMPUSERAM-SE, [1949]).

Da Suíça, Eunice Catunda retornou a Veneza e assistiu como ouvinte a um curso de regência ministrado por Bruno Maderna, no Conservatório Benedetto Marcello. O contato com Bruno Maderna e Luigi Nono foi intenso, conforme Catunda narra em um de seus textos:

Com Bruno Maderna continuei a estudar. Discutíamos problemas de estética, submetia a seu julgamento e à sua maravilhosa musicalidade as minhas produções. Juntos nos rebelávamos contra o academicismo do dodecafonismo alemão. Com Maderna e Luigi Nono discutia problemas de estética, procurávamos resolver problemas técnicos, ouvíamos e líamos música, enfim, a eles devo a maior parte de tudo que ali aprendi de novo e de belo em matéria de música (CATUNDA, 1949).

A importância para Catunda deste convívio com os dois músicos italianos é sinalizada pela dedicatória que lhes fez de composições suas, entre elas ‘Trenodia al Poeta Morto’, de 1980, posterior em 30 anos ao período passado na Itália. Apesar de Esther Seliar haver permanecido por menos tempo na Europa e ter tido, portanto, menos contato com eles, anos mais tarde ela chegou a escrever a Luigi Nono para discutir trechos de obra dele. Nono lhe respondeu (NESTOR DE HOLANDA CAVALCANTE apud MACHADO, 2000 p. 120).

Em dezembro de 1948, Herman Scherchen regeu a estréia, na Europa, de ‘Cantos à Morte’ (1946) de Eunice Catunda. O seu primeiro trabalho orquestral foi apresentado em programa da Rádio de Difusão Suíça, de Zurique (KATER, 2001a, p.22). Herman Scherchen fez uma série de apresentações de obras brasileiras nesta rádio e mostrou as gravações a Eunice Catunda, quando esta o visitou na Suíça, em março de 1949. Além da sua obra, Eunice Catunda ouviu as gravações de Villa-Lobos, o ‘Noneto’ de Guerra Peixe e pequenas peças de Frutuoso Viana e ficou comovida com a interpretação de Scherchen:

O tempo todo pensava nos compositores e desejava que eles pudessem ouvir as suas obras, tais como as ouvi eu. Uma interpretação semelhante nos traz novo entusiasmo e nova esperança. Pelo menos foi o que eu senti ouvindo os meus Cantos à Morte. E desejei de coração que todos os meus patrícios representados naquela audição pudessem passar esses momentos de alegria e de gratidão ao grande regente que é Scherchen (CATUNDA, 1949).

A convite de Herman Scherchen, Eunice Catunda ainda viajou com Bruno Maderna e Luigi Nono a Florença, onde permaneceram por três dias. Em um projeto conjunto de composição, cada um deles escrevera três líricas gregas para conjuntos corais e instrumentais dedicadas ao maestro (CATUNDA, 1949). Ao regressar a Veneza, Catunda adoeceu e foi orientada pelos médicos a retornar ao Brasil. Depois de um intenso período de aproximadamente nove meses na Europa, em abril de 1949, Eunice Catunda retornou ao Brasil, por motivos de saúde.

Quando chegaram ao Brasil, Scliar, em fevereiro e Catunda, em abril de 1949, as musicistas encontraram um cenário em que alguns de seus colegas já se distanciavam do ‘Grupo Música Viva’. Após seu regresso do Congresso de Praga, Santoro procurou difundir entre os seus patrícios os ideais então discutidos e propôs um novo direcionamento para a música brasileira, na forma de um ‘nacionalismo progressista’. Santoro publicou artigos³⁷ referentes às inquietações estéticas discutidas, ministrou palestras, e discutiu a questão também em entrevistas.

Scliar esteve presente a, pelo menos, uma destas palestras. Em seu arquivo consta, escrito de próprio punho, um “Resumo de Conferência realizada no dia 23 no Museu de Arte Moderna” (SCLIAR, [s.d.]), proferida por Cláudio Santoro e intitulada ‘O Congresso de Praga e sua Repercussão no Mundo Musical’³⁸. A anotação detalhada da conferência e seu engajamento partidário³⁹ são indicativos da aproximação de Scliar com as proposições então defendidas por Santoro. Ao final do resumo de Scliar, lê-se:

³⁷ Em 1948 publicou o artigo ‘Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e do apêlo do Congresso de Praga’. *Fundamentos*, São Paulo, v.2., n.3, ago. 1948, p.233-240.

³⁸ Duas folhas avulsas, manuscritas, acervo pessoal. No Brasil, a primeira publicação das idéias discutidas no Congresso foi feita pelo Grupo Música Viva, na ‘Revista Música Viva’, de agosto de 1948 (NEVES, 1981, p.117).

³⁹ O engajamento partidário de Scliar é discutido adiante, p. 60-61.

Fez ainda o conferencista uma explicação do que chamou os 3 pontos fundamentais apontados no “Apelo e Resoluções” lançados em Praga. As conclusões a que chegou são as seguintes:

- 1) Criação de uma arte que não sendo super intelectualizada, também não deve ser popularesca. Um gênero intermediário, com o fito de trazer às massas a compreensão da arte em geral, e preparando, outrossim, as bases de uma nova expressão musical, acabando com a diferença aos poucos entre arte popular e a chamada arte erudita.
- 2) Estudo aprofundado do folclore para dele tirarmos a técnica necessária à unidade da criação musical.
- 3) Conteúdo positivo, baseado nos sentimentos elevados do homem (novo humanismo).

Terminando lembrou que os artistas devem ser conseqüentes com suas idéias em arte. O artista não deve falar ao povo da sua torre de marfim, é preciso que ele participe de suas lutas para que sua obra reflita verdadeiramente um conteúdo democrático e progressista na defesa dos justos ideais do desenvolvimento social, em prol da humanidade, da paz, da verdadeira nacionalidade (SCLIAR, [s.d.]).

Eunice Catunda também acompanhou os debates. Em abril de 1950, após ler uma entrevista de Cláudio Santoro, a musicista “resolve escrever um artigo em forma de carta”⁴⁰, (CATUNDA, 1950b), endereçada a ele, em que dialoga com a referida entrevista. O artigo é anterior às cartas abertas que foram publicadas somente ao final do ano de 1950 e ilustra as polemizações crescentes no ambiente musical do período. No artigo, que não foi publicado, Catunda defende o ensino do dodecafonismo e refuta a não aceitação deste por parte do público. Defende a importância da formação de público para a música do século XX e a responsabilidade do crítico de arte nesta formação. O engajamento de Catunda com as atividades do ‘Grupo Música Viva’ fez com que ela apresentasse uma defesa apaixonada das atividades do grupo no trecho que segue:

Não se pode honestamente afirmar que o público repila a música dodecafônica. Este nem chega a ouvi-la. Não está muito cotada no mercado musical mundial. E daí? Isso prova que o público não aceite a música dodecafônica? Não. Prova apenas que muito pouco se tem procurado cultivar o público, elevar o nível cultural do público musical. E é só.

Você conhece o esforço fantástico despendido pelo nosso “Grupo Música Viva” no sentido de cumprir nosso dever de divulgação musical. Não só no sentido de divulgação de música dodecafônica. Esta se encontra mesmo em evidente minoria em nossos programas. Não só porque (apesar de nos acusarem sistematicamente disso) não somos sectários, como também porque não existe quase nada de música dodecafônica em gravações (Nada de Dallapiccola. Um único concerto de Schoenberg, trechos de “Lulu”, um concerto de Alban Berg e o não dodecafônico Pierrot Lunaire. Mais nada) Procuramos divulgar tudo o que podemos: Villa, Guarnieri, Santoro, Eunice Catunda, Guerra Peixe, Prokofiev, Shostakovitch; sem preconceitos de tipo de música ou categoria artística.

⁴⁰ Texto original datilografado, 12 páginas, título manuscrito: ‘Problemas musicais contemporâneos’ e ao final o nome da autora e a data, São Paulo, abril de 1950.

No entanto V. comete a injustiça de apresentar, como prova da não aceitação pública, os nossos programas semanais no rádio. E nem se lembra de que fomos nós que apresentamos em primeira audição no Rio, em gravação, a cantata Alexander Newski. Muito antes da Sinfônica apresentar a Sinfonia de Prokofiev nós já tínhamos cumprido a nossa tarefa de divulgadores. Quem falou nisso? De qualquer modo as glórias iriam sempre para a Sinfônica, organização mais comercial e portanto mais conhecida. Para nós fica o título depreciativo de “atonalistas”, exclusivistas, abstracionistas (Os mesmos títulos a nós atribuídos por certa crítica reacionária da Capital...) Isso Santoro, eu achei injusto, na sua entrevista (CATUNDA, 1950b).

Em abril de 1950, Eunice Catunda ainda manifesta-se francamente favorável à atuação do *Grupo Música Viva*, enquanto seus colegas Cláudio Santoro e Guerra-Peixe já haviam se afastado do grupo. No texto mencionado, Catunda responde a questões levantadas por Santoro e que constam também da Carta Aberta de Guarnieri, como a não compreensão do dodecafonismo por parte de um grande público. Quando Catunda chama a atenção para o não sectarismo do ‘Grupo Música Viva’, argumenta a favor da importância de suas atividades e mesmo de sua importância histórica no cenário brasileiro. As cartas abertas, no final de 1950, foram, portanto, o ponto culminante de uma discussão já presente na comunidade musical, e que era mais abrangente do que a polêmica em torno do dodecafonismo.

Surpreendentemente, sete meses depois, quando Guarnieri publicou sua Carta Aberta, Katunda reviu seu posicionamento e lhe escreveu uma carta datada de 20/11/50, manifestando apoio às questões levantadas pelo compositor. A postura de Catunda contrária ao emprego do

dodecafonismo pode também ser verificada no texto ‘Atonalismo, Dodecafonismo e Música Nacional’⁴¹, de sua autoria.

A seguir, apresenta-se um trecho de sua carta a Guarnieri:

Esta carta [de Guarnieri] tem ainda outro mérito: veio fazer com que eu e outros víssemos claramente a necessidade de tomar uma atitude imediata, definida e decisiva no que se refere a estética, coisa que, sem sua carta, talvez ficasse ainda algum tempo por fazer. E isso, na minha opinião, seria um crime, já que toda pessoa que reconhece um erro deve procurar encará-lo de frente, deve apontá-lo e com isso alertar outros que vê estarem incidindo no mesmo erro. Quanto maior a extensão deste tanto maior deve ser a sinceridade e o rigor em reconhecê-lo (CATUNDA, 1950a).

Em seu livro, Kater acrescenta novos dados ao uso da técnica dodecafônica pelo ‘Grupo Música Viva’. Como a polêmica da carta aberta girava em torno do dodecafonismo, para demonstrar seu alto grau de heterodoxia o autor estudou como se dava esta prática no Grupo. Em entrevista, Koellreutter afirmou que passara a inserir em suas aulas o estudo da técnica depois que seu aluno Cláudio Santoro utilizou-se de algumas passagens organizadas de forma serial em ‘Sinfonia para duas Orquestras de Cordas’, 1940 (KATER, 2001b, p.107.). Para Kater, era importante ressaltar este fato, na medida em que o estudo da técnica deu-se como estímulo a uma iniciativa de um dos integrantes do próprio grupo e não como uma imposição de Koellreutter.

Conforme relatos de colegas, Esther Scliar também participou das discussões do período. Comentando este momento, Aylton Escobar escreveu em depoimento sobre Scliar:

Os anos 50 mais densamente foram de vital importância para a música no Brasil. Os conflitos deflagrados desde o início dessa década, na área de produção artística, puseram sobre um vivo palco vigorosos personagens. Era a crise do Serialismo em nosso meio musical, eram as “cartas abertas” de repúdio à sua infiltração na orientação de jovens compositores e intérpretes, eram o impasse sofrido pelos retardatários seguidores da II Escola de Viena, era o tempo de revisão desses esforços sob a oratória incendiária de Jdanov “de corpo presente” diante do jovem, inquieto e talentoso, Cláudio Santoro.....Cabeças de músicos privilegiados andavam mexidas pela nova demanda estética que desejava o

⁴¹ Texto editado pela revista ‘Fundamentos’ (1952:31-3) e publicado na íntegra em KATER, 2001.

trabalho criador não como mero adorno de valor apreciável apenas por grupos restritos, mas como depósitos responsáveis por uma cultura em desenvolvimento. Esther Scliar foi um dos protagonistas dessa reviravolta ao lado de ilustres companheiros: Cláudio Santoro, Edino Krieger, César Guerra Peixe, Eunice Katunda...Esther retirou dessa crise e emaranhado de paradoxos algum brilho, alguma eferescência para a sua criação e atuação pedagógica (ESCOBAR apud MACHADO, 2002, p.143).

Scliar não se posicionou de imediato quando as cartas abertas foram publicadas, mas criticou publicamente o dodecafonismo em momento posterior. Em 1958, a musicista declarou em entrevista: “Sobre o dodecafonismo, tenho idéia que escraviza o compositor, limitando a sua imaginação criadora” (FAEDRICH, 1958).

Apesar das declarações públicas de ambas as compositoras criticando o dodecafonismo na década de 50, tanto Scliar quanto Catunda escreveram obras dodecafônicas. Entre as obras de Scliar destacam-se o ‘Movimento de Quarteto’ (1966) para quarteto de cordas, a trilha sonora para o filme ‘A Derrota’ (1966) e as peças ‘A Busca da Identidade entre o Homem e o Rio’ (1971) e ‘Sentimento del Tempo’ (1973) para coro. Também Eunice Catunda compôs ‘Sonatina’ (1946) (1965 cc.) e ‘Hommage a Schoenberg’ (1949).

Em 1966 Scliar comenta com tranqüilidade o uso que fez da técnica dodecafônica na premiada trilha sonora do filme ‘A Derrota’ (1966):

Trabalhei a música na técnica dodecafônica, porque vi nesta técnica a que melhor traria o clima pedido pelo diretor...A música dodecafônica, por fugir aos apoios de certos tons – pois usa, equivalentemente os 12 tons - propicia o clima de permanente tensão, de *suspense*, necessário a estimular a observação do espectador (ESTHER, 1967).

A julgar pelo seu depoimento, os apaixonados debates da década de 50 que opunham nacionalismo e dodecafonismo nos episódios das cartas abertas não representaram, nesse período posterior, um conflito para a compositora. Ela optou por utilizar a técnica dodecafônica por razões musicais e como mais uma opção em meio a outros caminhos possíveis.

O contato de Catunda e Scliar com Koellreuter suplantou o âmbito do ‘Grupo Música Viva’. Koellreuter foi também amigo e grande incentivador de ambas, presente em momentos importantes de suas trajetórias.

Katunda⁴² reconheceu a importância do mestre Koellreuter em sua formação, apesar da postura de rompimento com a orientação estética do ‘Grupo Música Viva’, na década de 50. Conforme relatou Kater, por ocasião da comemoração dos 40 anos do início das atividades do ‘Música Viva’, em São João Del Rey (MG), Katunda desculpou-se publicamente ao mestre Koellreuter por sua postura na década de 50 (KATER, 2001a, p.38). O seu respeito pelo mestre é atestado pelas suas declarações em entrevistas a KATER, entre 1985 e 86:

A Koellreutter devo principalmente a fase mais produtiva de minha vida musical. Fase em que houve uma coletividade, pois estávamos sempre juntos, participando de tudo, música, discussões. Quem propiciou tudo isso foi Koellreutter. Foi o único. Quando se falar em escola brasileira aqui é Koellreuter. Não teve outro. Olha aí, Mignone fez escola? Não, não fez. Camargo Guarnieri? O único que fez escola mesmo, assim de fazer todo mundo participar e ter cantores, flautistas, pianistas, todos estudando juntos, o único foi Koellreutter. E como se sabe, quem foi que lecionou para Tom Jobim, Marlos Nobre sei lá mais quantos outros? Todo mundo estudou com ele! (KATUNDA, apud KATER, 2001a, p.19)

A jovem Esther Scliar, com 21 anos de idade, escreveu da Itália a seu pai para pedir ajuda financeira, porém tranqüilizou-o dizendo que Koellreuter poderia ajudá-la a arrumar trabalho quando de sua volta ao Brasil: “Estou muito necessitada e o pessoal também está com pouco. K. [Koellreuter] disse que agora quando eu voltar ao Rio, terei já possibilidades de trabalhar” (SCLIAR, 1948).

Leonor Scliar-Cabral fala sobre o apoio de Koellreuter, que ao longo dos anos indicava o nome de Esther Scliar para atividades profissionais: “ele levava a Esther, ele indicava alunos pra ela, ele confiava *muito* no trabalho da Esther . E foi assim uma influência poderosa e uma amizade de muitos anos” (E. Leonor Scliar-Cabral)⁴³. Entre outras atividades, Esther Scliar trabalhou com Koellreuter nos cursos de férias em Teresópolis promovidos pela Pró-Arte e em bancas de diversos concursos de composição.

A correspondência que Koellreuter enviou a Eunice Catunda da Alemanha para a Itália, em 1948, revela o seu apreço pela musicista:

Primeiro receba um grande abraço pelos “Cantos de Amor e Morte”. Senti-me orgulhoso de você e espero que a execução de Scherchen seja um estímulo para um trabalho mais intenso e concentrado... Lembranças para Sonia, Afonso e Esther [Esther Scliar], Porque não escrevem? Preocupo-me com a sua sorte. (KOELLREUTER, 1948b)

⁴² Em 1964 Eunice Catunda muda a grafia de seu nome. Referências posteriores a este período utilizam a grafia adotada, Katunda.

⁴³ Entrevista com Leonor Scliar-Cabral.

Ele foi também um dos incentivadores para que Catunda permanecesse por mais tempo na Europa, neste período: “Decidi, animada por Vogel, Dallapicola e também por Koellreutter, prolongar minha estadia. Voltei a Veneza, onde me pus a estudar piano” (CATUNDA, 1949).

Katunda e Scliar mantiveram contato com Koellreuter por longos anos após o término das atividades do ‘Grupo Música Viva’. Uma das obras mais experimentais de Eunice Katunda para piano solo, ‘Expressão Anímica’ (1979), é dedicada a ele: “Para meu amigo e mestre de música H.J.Koellreutter”.

2.2 NACIONALISMO

Embora Scliar e Katunda tenham integrado o ‘Grupo Música Viva’, ambas as compositoras também mantiveram afinidades com pressupostos do movimento nacionalista brasileiro durante toda a sua trajetória. O apelo nacionalista era forte no Brasil “... por força do nacionalismo como tal, ou antes, das perspectivas de um país onde a dominação estrangeira se fez sentir de forma quase avassaladora, a arte nacionalista nunca deixou de atrair” (SQUEFF, 1982, p.88).

Compositores de diferentes gerações mantiveram afinidades com o nacionalismo no Brasil, em diferentes momentos históricos. As décadas de 40 e 50 são enfocadas neste trabalho por constituírem o período em que Scliar e Katunda iniciaram e desenvolveram as suas atividades musicais.

Em meados da década de 40, Mário de Andrade já havia publicado toda sua obra sobre música e seus escritos haviam influenciado um número expressivo de compositores no Brasil. As crônicas de ‘O Banquete’, sua última obra com referências à música, foram publicadas no jornal ‘Folha da Manhã’, nos anos 40⁴⁴.

Defensor da nacionalização da expressão musical, Mário de Andrade incentivou a pesquisa e o estudo sistemático do folclore brasileiro por parte de musicólogos e compositores. Em sua primeira obra dedicada à música, ‘Ensaio sobre a Música Brasileira’, propôs para a nacionalização da música no Brasil um critério ‘evolutivo e livre’ (1972, p.17) em três fases: 1) a tese nacional, fase de pesquisa e emprego direto de melodias folclóricas por compositores; 2) o sentimento nacional; 3) a inconsciência nacional (*Ibid.*, p.14-29).

⁴⁴A edição crítica de toda a série é publicada pela primeira vez em 1977. ANDRADE, Mário de, *O Banquete*, São Paulo: Duas Cidades, 1989.

Andrade propôs também uma postura ativa do músico em relação à sociedade, defendendo a ‘arte-ação’: “O critério atual da Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social. Deve ser um critério de combate.” (*Ibid.*, p.19) O princípio de arte-ação estava intimamente relacionado, em Mário de Andrade, aos esforços voltados para a construção da arte nacional.

Mattos distingue bem a definição de ‘arte-ação’ do pensamento andradiano e do *Grupo Música Viva*:

Neste ponto, encontra-se outra dissidência entre os nacionalistas e os universalistas, pois, se os primeiros buscam agir no sentido da construção da nacionalidade, os segundos agem para a construção de uma nova sociedade, no sentido de internacionalização artístico-cultural, pois percebem no nacionalismo o perigo da experiência recente vivida na Segunda Guerra européia. Se Andrade propõe o abandono do ideal de beleza em função da utilidade da obra de arte, o Grupo Música Viva, ao aproveitar essa concepção, no *Manifesto 1945*, a modifica defendendo que o artista deve produzir conscientemente o belo com o intuito de atingir o útil (MATTOS, 2005, p.287).

Em determinado momento histórico, a adesão ao nacionalismo musical tornou-se também uma questão política. Tratando do nacionalismo brasileiro da década de 40 no país, Neves observa :

O nacionalismo era visto como um imperativo histórico, como maneira de fazer a obra de arte se conformar com a realidade nacional e, conseqüentemente, transformar-se em veículo de socialização. Nesta linha de reflexão, só a arte “interessada” (entendendo-se por isto seu engajamento, sua função) teria utilidade neste momento histórico (NEVES, 1981, p.117).

A decisão de dedicar-se profissionalmente à música no país não é uma decisão fácil e o apelo à valorização do nacional emerge como uma forma de auto-afirmação. Ainda que divergentes, movimentos musicais no Brasil muitas vezes compartilharam metas nesse sentido, almejando a construção de um espaço de atuação para o músico profissional na nação.

Apesar das divergências, o grupo nacionalista e o ‘Grupo Música Viva’ aproximavam-se em alguns pontos, ressaltados por diversos autores ⁴⁵. Nas frentes de trabalho do ‘Grupo

⁴⁵ LUCAS (1997) resalta a intertextualidade de crônicas de ‘O Banquete’, o texto ‘Nos Domínios da Música’ de Koellreuter e o Manifesto 1946 do ‘Grupo Música Viva’. p.116-117; MATTOS resalta a proximidade da concepção de utilidade da obra de arte no *Grupo Música Viva* com o pensamento de Mário de Andrade (2005, p.70), e NEVES salienta a importância dos trabalhos realizados pelo ‘Música Viva’ em sua fase inicial, com suas reflexões sobre o emprego do folclore na criação, para a “evolução do nacionalismo brasileiro”. (1981, p.135)

Música Viva’, observa-se a proximidade das atividades do grupo com alguns pressupostos nacionalistas. Ambas as correntes procuravam estimular e valorizar a formação de novos compositores ‘brasileiros’, valorizavam a função social do criador contemporâneo, a educação e preocupavam-se com a difusão para a sociedade dos caminhos afetos à música como criação.

O perfil de vanguarda do ‘Grupo Música Viva’ de meados da década de 40 choca-se, no entanto, com o nacionalismo musical brasileiro idealizado por Mário de Andrade e liderado então por Camargo Guarnieri. Especificamente no tocante ao uso e estudo de material folclórico por parte dos compositores, recomendado por Mário de Andrade, Koellreuter escreveu: “Realmente o folclore brasileiro constitui ainda, um vasto campo de pesquisa e exploração - não para os compositores em busca de inspiração-, mas sim para a verdadeira musicologia” (KOELLREUTER, 1944-45).

Squeff estabelece paralelo interessante quando afirma: “foi quase ao tempo em que surgiu uma indústria cultural sólida e quando o nacionalismo teve de ficar quase que compulsoriamente no saudosismo do campo, é que se iniciou a contestação da vanguarda” e mais adiante: “nos dois manifestos vanguardistas (1946) e (1965) a uma visão ruralista do Brasil, contrapunham as vanguardas a visão cosmopolita das cidades.” (SQUEFF, 1982, p.82).

Wisnik também aborda essa questão, quando afirma que a estilização de fontes da cultura popular rural foi uma forma de negar as contradições da nova sociedade urbana emergente. Este autor também discute o folclorismo em estudo sobre o nacionalismo brasileiro:

Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nesta tecla: re/negar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação (WISNIK, 1982, p.133)⁴⁶.

É interessante fazer um paralelo destas abordagens no Brasil com o estudo feito por Dalhaus sobre o nacionalismo europeu no século XIX. Entre outros pontos, o autor discute criticamente a questão do aproveitamento do material folclórico como legitimador de uma música nacional na Europa. É deste período o entendimento que “o caráter nacional é a

⁴⁶ Estas observações são pertinentes para a compreensão da tônica geral do momento, mas é certo que há contra-exemplos nessa tendência. O próprio Camargo Guarnieri compõe obras com referências explícitas a práticas musicais urbanas (*Choro torturado* para piano, e outras).

qualidade primeira e essencial da música folclórica. E que a música folclórica expressa o espírito de um povo”⁴⁷. O autor critica este princípio: “assumir que a música folclórica é sempre e acima de tudo música nacional é questionável e estabelecido de forma equivocada” (DALHAUS, 1980, p.92)⁴⁸.

Dalhaus, no entanto, destaca a recepção em sua análise do fenômeno. Mesmo que as manifestações folclóricas apropriadas pelos compositores sejam regionais ou características de uma determinada classe social, se a coletividade concorda em imprimir-lhes valor nacional, então elas passam a ser nacionais. Para esse autor, torna-se imperativo lembrar que condições políticas e sociais geraram de forma diferenciada a necessidade de constituir-se uma identidade nacional nos diversos países em que floresceu a estética nacionalista.

Outro ponto importante levantado por Dalhaus é o de que a música composta pelos nacionalistas, ao mesmo tempo em que procurava consolidar o conceito de nação, não pretendia excluir-se da música universal⁴⁹. Ao contrário, era o caráter nacional desta música que lhe consolidava um lugar no mundo: “A substância nacional da música Tcheca ou russa era a condição do seu valor universal, não sua invalidação” (*Ibid.* 1980, p.84)⁵⁰. O autor propõe cuidado com o uso do termo nacionalista, pois o conceito implica, tacitamente, uma oposição nacional/universal e, por conseguinte, nações periféricas/nações centrais.

Em ‘O Banquete’ de Mário de Andrade, esta questão foi levantada nos longos debates entre o compositor Janjão e Pastor Fido, de forma bem humorada:

[Janjão]- Que bem me importa se eu não fico que nem um Racine, que nem um Scarlatti?... Que bem me importa si não vou ser bustificado num canto de jardim público, dentro de cem anos?... Que bem me importa não ficar eternamente redivivo, se vivi?...

[Pastor Fido]- Mas meu amigo, nesse caso sempre você também está fixando o Brasil como elemento de relação, para os seus julgamentos, de valor... (ANDRADE, 1989a, p.130).

Ainda que para época posterior, a observação de Dalhaus bem caberia à postura dos compositores nacionalistas brasileiros da década de 40. Segundo alguns críticos desta estética,

⁴⁷ *It was the nineteenth century which chose to believe -on very shaky grounds- that national character was the primary and essential quality of folk music (the equation of “primary” and “essential” was a notion of the romantics) and that folk music expresses the spirit of a people (understood as the spirit of a nation, first and most clearly manifested in culture of the lower classes.)*(1980, p. 92)

⁴⁸ *The assumption that folk music is always and above all the music of a nation is questionable and ill-founded.* (1980, p.92)

⁴⁹ Daí o paradoxo com o universalismo proposto pelo ‘Grupo Música Viva’, por exemplo.

⁵⁰ *The national substance of Russian or Czech music was a condition of its international worth, not an invalidation.* (1980, p.84)

ao invés da apropriação de elementos do folclore brasileiro dar-se de forma realmente original, ocorreu de forma a ser “universalmente inteligível.” Ennio Squeff discute a questão:

Nossa modernidade só poderia ser alcançada a partir da tradução de nossa matéria-prima em expressão que pudesse encontrar reconhecimento no exterior. A escola de Camargo Guarnieri, que reivindica o uso do modalismo, nada mais fez do que ampliar a modalidade ao sistema tonal – ainda que devidamente “modernizada” dentro de um contexto “politonal” (SQUEFF, 1983, p.55).

Mário de Andrade alertou para a questão em seu primeiro e mais influente livro dedicado à música nacional ‘Ensaio sobre a Música Brasileira’:

Mas um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é *bem* nosso e consegue o aplauso estrangeiro. Ora por mais respeitoso que a gente seja da crítica européia carece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma para a Música Brasileira (ANDRADE, 1972, p.15).

2.2.1 Eunice Katunda, Esther Scliar, e o nacionalismo

Tendo em vista os pontos discutidos e a complexidade do tema, não surpreende identificar-se um viés nacionalista em obras de duas compositoras egressas do ‘Grupo Música Viva’: Esther Scliar e Eunice Katunda. Esta última foi aluna de composição de Camargo Guarnieri, aguerrido representante do movimento nacionalista brasileiro, e o ‘Ensaio sobre a música brasileira’, de Mário de Andrade, foi uma constante fonte de referência para ela (KATER, 2001b, p.16). Esther Scliar foi aluna de composição de Cláudio Santoro e de Edino Krieger. Santoro foi um dos mais atuantes egressos do Música Viva, na segunda fase do nacionalismo musical brasileiro (NEVES, 1981, p. 137).

Da leitura dos textos de Eunice Catunda, apreende-se uma genuína preocupação com a construção de uma identidade brasileira para seu trabalho. Em texto de 1952 intitulado ‘A Bahia e os Brasileiros’⁵¹, lê-se:

É a Bahia viva, onde as tradições fazem parte da vida diária do povo, que me faz formular aqui esse despretenhoso e brasileiríssimo apelo para que não permitamos que a tradição seja relegada aos museus, entregue à poeira dos arquivos, como já tem acontecido em outros países da América Latina... A Bahia é o alimento

⁵¹ CATUNDA, Eunice. A Bahia e os Brasileiros. *Fundamentos-Revista da Cultura Moderna*, São Paulo, nº27, maio 1952. KATER indica o período de (1954-58) como provável data de escrita e 1958 como ano de publicação (2001, p. 73), mas o texto é anterior.

necessário para todo artista que realmente deseja produzir algo de profundamente brasileiro (CATUNDA, 1952a).

Este texto foi escrito depois de uma viagem à Bahia, em 1952. O interesse de Catunda pelas manifestações populares brasileiras não se restringiu, parafraseando Guerra Peixe, a ‘trabalho de gabinete’ (GUERRA-PEIXE, 1952), pois Katunda estudou manifestações culturais brasileiras em diversas regiões do país. O seu currículo⁵², elaborado por ela própria, detalha suas viagens de pesquisa:

1949- Ubatuba. As danças, músicas e textos das festas de São Gonçalo Violeiro.

1951-Ribeirão Preto. Caiapós, como reminiscência de antigos autos. A rabeça e os “tiples”, nas folias do Divino.

1952-Salvador, Bahia. Primeiras pesquisas sobre ritmos e cantigas da capoeira de Angola.

1956- Alagoas e Bahia. Pesquisas sobre ritmos poéticos e melodias de cantadores e violeiros do Nordeste.

Salvador, Bahia. Primeiras pesquisas sobre ritmos e cantigas dos cultos afro-brasileiros.

1957- Salvador, Bahia. Características e particularidades dos ciclos de festas populares em Salvador. Iemanjá, Bonfim, Senhor dos Navegantes. O dois de julho e o totem da Cabocla.

Alagoas. Reisados e pastoris.

Salvador, Bahia. Os “Carregos de Iaos” da Bahia e os antigos rituais de Astartéia.

1958-Salvador, Bahia. Pesquisa sobre lendas, estudo de hábitos e costumes matriarcais, internamento no Opô Afonjá. Desenvolvimento dos estudos sobre ritmos e cantigas.

⁵² Curriculum Vitae de Eunice Katunda com 34 páginas datilografadas. O currículo não está datado, mas foi elaborado depois de 1981, ano da última atividade constante no documento.

1962-Itaparica, Bahia. O culto dos eguns [sic]. Compilação definitiva de melodias e ritmos. (KATUNDA, [1981], p.11)

Katunda considerava este trabalho de pesquisa de importância crucial para a sua atuação como musicista no Brasil. Como visto anteriormente, durante treze anos ela investiu tempo, dinheiro e estudo nesses projetos, que abrangeram localizações e manifestações tão distintas quanto as folias do Divino em Ribeirão Preto e os cultos afro-brasileiros na Bahia. A ênfase dada pela compositora para este trabalho na formulação do seu currículo é também indicativa do valor que lhe atribuía.

Não obstante, é importante atentar para as circunstâncias de realização de pelo menos um desses estudos, as ‘Primeiras pesquisas sobre ritmos e cantigas da capoeira de Angola’ (vide *currículum vitae*), em 1952. A viagem de Eunice Catunda à Bahia não objetivava, a princípio, um estudo sobre a Capoeira de Angola. Como militante do Partido Comunista Brasileiro, ela foi à Bahia por ocasião de uma manifestação da Campanha para a Paz.

Em visita ao bairro da Liberdade, sito no limite da zona urbana, junto com Maria Rosa Oliver, vice-presidente do Conselho Mundial da Paz de 1948 a 1962, lá assistiu à capoeira no terreiro do mestre Waldemar da Paixão. No mesmo ano, Catunda publicou um artigo sobre esta prática, destacando aspectos referentes à música, na revista ‘Fundamentos-Revista de Cultura Moderna’. No artigo a autora menciona, de forma indireta, o motivo de sua ida à Bahia: “Escritores, pintores, escultores e poetas, é preciso procurar a Bahia! A Paz que lá me levou...”(CATUNDA, 1952c, p.18).

Este é o exemplo mais ilustrativo da relação entre a sua aproximação das manifestações culturais populares e as convicções ideológicas de Eunice Catunda. O discurso político permeia o artigo, mas também é importante ressaltar sua preocupação em discutir a prática da capoeira em seu contexto e esclarecer pontos referentes ao seu papel na comunidade. A contribuição da música para esta ‘realização coletiva’ é destacada no artigo, com a descrição dos instrumentos utilizados e transcrições rítmicas e melódicas da música na prática dos capoeiristas (CATUNDA, 1952c)⁵³.

⁵³ Pol Briand, estudioso da capoeira de Angola, destaca em suas notas críticas ao artigo a contribuição de Catunda, com a transcrição de elementos musicais da prática de capoeira no terreiro do Mestre Waldemar em época carente desses trabalhos, 1952. No entanto, ao ressaltar e discutir as imprecisões do texto de Catunda, Briand destaca a influência de suas convicções ideológicas e de sua formação na abordagem: “ A decomposição

É importante também contextualizar a iniciativa de Catunda em sua relação com o nacionalismo. No próprio artigo, a musicista indica dividir essas inquietações com um grupo: “Muito desejei ver ali meus amigos: Santoro, Guerra Peixe, Camargo Guarnieri que já viu e ouviu muito mais do que nós, Eduardo de Guarnieri que bem haverá de compreender a mensagem, maravilhosa dos artistas do povo em ação” (CATUNDA, 1952c, p.18). A referência destacada ao líder do nacionalismo no período e antigo mestre, Camargo Guarnieri, é significativa de sua proximidade com seus preceitos no período.

No mesmo ano desta visita de Catunda à Bahia, Guerra Peixe, seu ex-colega do ‘Grupo Música Viva’ escreveu-lhe de Recife. Catunda e Guerra-Peixe trocaram impressões, experiências e incentivaram-se mutuamente. Em Recife, Guerra-Peixe pesquisou manifestações da cultura popular ao longo de vários anos⁵⁴ e, em 1952, escreveu a Catunda cumprimentando-a pelo seu trabalho:

FOLCLORICAMENTE FALANDO – 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 vai ter que lutar contra as idéias (?) dos que estão absorvidos unicamente pela cultura européia. Porém, a tarefa não será tão difícil - já que a real vitalidade da música impõe a sua aceitação. (Desculpe o emprego do termo Real, realmente, absoluto e absolutamente são termos quase de privilégio dodecafônico... repare bem.) (GUERRA-PEIXE, 1952).

Em sua carta, Guerra Peixe relaciona a pesquisa diretamente à composição e enfatiza a recepção da música: “Serão compreensíveis por todos os nacionais da cultura brasileira.”

da orquestra em dois grupos deve-se mais à formação de orquestração da musicista, do que em informes recolhidos de Waldemar e seus companheiros.” “Tomamos essa análise mais como um eco das reflexões de uma musicista de vanguarda, levada a experimentar fora das regras admitidas, na hora em que se expõe à música popular que a sua orientação política a leva a supervalorizar, do que um relato etnográfico.” BRIAND, Pol. Notas. Disponível em: <http://www.capoeira-palmares.fr/histor/catund52.htm> Acesso em: 05 jan. 2006.

⁵⁴ Em 1956 Guerra-Peixe publicará *Maracatus do Recife* pela Ricordi Brasileira, fruto de seu trabalho de pesquisa nesta cidade.

Essa asserção remete a debates sobre a comunicabilidade da obra de arte, questão discutida também por Cláudio Santoro em período anterior (SANTORO, 1948).

A proximidade dessas iniciativas com posturas defendidas por Mário de Andrade anos antes, em 1944, é evidente. Em sua última obra que trata de música, 'O Banquete', Mário de Andrade ressalta a importância do estudo do folclore a partir da personagem do compositor brasileiro Janjão e afirma:

O compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar. Desse ponto-de-vista, todos os artistas que importam no Brasil de hoje, são de fato os que ainda têm como princípio pragmático de sua criação, fazer música de pesquisa brasileira. (grifo nosso) A invenção livre só virá mais tarde, quando a criação musical erudita estiver tão rica, complexa e explícita em suas tendências particulares psicológicas, que o compositor possa desde a infância viver cotidianamente dentro dela, se impregnar dela, e a sentir como um instinto. Nisso os principais compositores brasileiros estão certos, mas onde eles não estão propriamente errados mas faltosos e defeituosamente empobrecidos, é na sua ignorância do folclore brasileiro (ANDRADE, 1989a, p.151).

Em outro trecho de sua carta, Guerra-Peixe manifestou a sua admiração pelo trabalho desenvolvido por Catunda:

Não quero deixar de manifestar aqui a minha grande admiração pelo seu formidável trabalho. Trabalho não de gabinete, mas de ação- para o qual é preciso uma dose forte de convicção e coragem. Meus parabéns por tudo. E antes de prosseguir desejo fazer você ficar ciente de uma coisa: Eu me sinto feliz por saber que nós nos encontramos firmes, embora distantes, trabalhando pela música no Brasil (GUERRA PEIXE, 1952).

Guerra-Peixe fala em ‘ação’ na sua carta. Catunda faz uso desta mesma expressão em seu texto ‘A Bahia e os Brasileiros’ (CATUNDA, 1952a)⁵⁵, que reflete a postura nacionalista da compositora no período:

Voltei de lá [Bahia] mais rica, mais consciente de minha pobreza de conhecimento e do que sou como brasileira, mais convencida do muito que temos de trabalhar e lutar para merecermos o nome de intelectuais e de artistas brasileiros. A Bahia inteira é um chamado ao estudo, ao trabalho, à *criação artística e à ação* [grifo nosso]. É um apelo vivo à sinceridade, ao desenvolvimento da consciência nacional em cada indivíduo que deseja realmente contribuir para o engrandecimento de nosso povo (CATUNDA, 1952a).

A concepção de ‘arte-ação’ relacionada à criação artística evoca novamente o pensamento de Mário de Andrade. A necessidade de o artista ser útil à sociedade em que vive é defendida pelo escritor desde sua primeira obra dedicada à música: ‘Ensaio sobre a Música Brasileira’, publicado pela primeira vez em 1927, e em sua última obra, ‘O Banquete’, na qual o compositor Janjão reafirma a importância dos princípios de arte-ação:

E se quisermos ser funcionalmente verdadeiros, e não nos tornarmos mumbavas inermes e bobos da corte: como os primitivos de todas as nacionalidades e períodos históricos universais, nós temos que adotar os princípios da arte-ação. Sacrificar as nossas liberdades, as nossas veleidades e pretensõesinhas pessoais; e colocar como cânone absoluto da nossa estética, o princípio da utilidade (ANDRADE, 1989a, p. 130).

Em texto anterior, escrito quando retornou da Europa, em 1949, Catunda fala da recepção da cultura brasileira em sua viagem:

Eles se interessam pela atividade dos compositores brasileiros e também pela riqueza imensa do nosso folclore. Fiz em Veneza uma audição musical folclórica, apresentei cantos de trabalhos, cantos de nostalgia, falei nas grandes imigrações do nordeste, nos rituais dos antigos cultos africanos, nas danças tradicionais do interior de São Paulo, nas grandes divisões das zonas folclóricas, falei nas qualidades e defeitos com sinceridade. E tenho certeza que essa sinceridade contribuiu muito para despertar amor pelo Brasil. Falei do Brasil como brasileira, não como nacionalista (CATUNDA, 1949).

⁵⁵ KATER indica o período de (1954-58) como provável data de escrita, e 1958 como ano de publicação (2001, p. 73), mas o texto é anterior.

Embora Eunice Catunda não se sentisse confortável com o rótulo de nacionalista, a proximidade com pressupostos deste movimento é muito presente em sua obra e trajetória. A compositora musicou textos de Mário de Andrade (Macunaíma), lenda do folclore gaúcho (Negrinho do Pastoreio) e compôs toadas, cantiga de cego, modinhas, acalantos e variações sobre temas populares.

Esther Scliar também manteve fortes laços com a cultura de seu país durante toda a sua trajetória. Em uma de suas últimas entrevistas, em 1976, ela comentou essa preocupação ao falar da recepção do público brasileiro:

É claro que sempre permanece o obstáculo de um público restrito. Só para ter uma idéia de quão restrito é este público: já ouviu falar em censura de música erudita? Não tem. Mesmo quando se utilizavam temas brasileiros. Eu sempre procuro utilizar elementos ligados à nossa cultura. Em minha última composição, havia algo de macumba (LIVRARIA, 1976)⁵⁶.

Apreende-se da entrevista a preocupação de Scliar de relacionar sua obra com a cultura brasileira. Outra composição em que Scliar utilizou-se de ‘temas brasileiros’ é ‘Toada de Gabinete’ (1976), obra encomendada para um concurso de corais promovido pelo Jornal do Brasil e pela Rádio MEC. Em entrevista, a compositora falou sobre este uso:

O tema de *Toada de Gabinete*- diz Esther Scliar- foi coletado há cerca de dez anos, quando fui solicitada pela Rádio MEC para grafar uma série de músicas que um grupo de violeiros havia gravado para a emissora, enquanto a poetisa Celina Ferreira se encarregava de anotar os versos. Resolvi agora utilizá-lo nessa composição que preparei para o Concurso do JB, pois acredito que os corais de vozes femininas- aos quais a obra se destina- terão grande satisfação ao estudá-la, pelo caráter comunicativo do texto e da melodia, que se desenvolve dentro de uma rítmica tipicamente brasileira. Procurei, por outro lado, dosar as dificuldades harmônicas e melódicas, tendo em vista as potencialidades dos grupos que irão interpretá-la (TOADA, [1976]).

A rítmica ‘tipicamente brasileira’ a que Scliar referiu-se em sua entrevista é o padrão da ‘síncope característica’ e suas variações, recorrente também em outras obras suas como ‘Maracatu Elefante’ (1953), ‘Cantiga de Cacau’ (1957), ‘Sonata para Flauta e Piano’ (1960), ‘Sonata para piano’ (1961) e ‘Ofululú Lorêrê’ (1974), entre outras. Na entrevista, a compositora associou o uso desta rítmica também à comunicabilidade da peça e à satisfação dos corais em estudá-la.

⁵⁶ A obra mencionada é provavelmente ‘Ofolú Lorêrê ê’ (1974) para coro misto, sobre canto de Oxalá de Candomblé da Bahia.

Em 1955, mais de 20 anos antes dessas entrevistas, a crítica de concerto em jornal de Porto Alegre-R.S ressaltava a proximidade de Scliar com o nacionalismo. As suas referências explícitas à música popular não passam despercebidas:

Da fase atual, apresentou um conjunto de composições manifestamente nacionalistas, tendência tão acariciada pelos nossos, embora procure revelar nelas o que tem de universal e profundo, através de linguagem peculiar da alma nacional, conjugando fatores constantes e variáveis no tempo e no espaço. As duas “Toadas”, apresentadas numa audição, se inspiram na toada gaúcha, a primeira das quais de construção mais regular e mais simples, portanto mais próxima da popular; a segunda já ostenta maior riqueza rítmica e harmonia mais vistosa (ANTÔNIO, 1955)⁵⁷.

Esther Scliar utilizou temas folclóricos em diversas de suas composições para coro,⁵⁸ colaborou com trilhas sonoras para filmes e peças nacionais, freqüentava rodas de choro e samba e tinha uma proximidade grande com os músicos populares no Rio de Janeiro. Paulinho da Viola, um de seus ex-alunos, conheceu Esther Scliar em reuniões no Teatro Jovem, no Rio de Janeiro. Segundo ele,

Nesse período, havia muitos encontros para discussão sobre política, sobre cultura, sobre movimentos de uma maneira geral e às vezes juntava gente da música popular com gente da música erudita e essa troca foi muito importante porque as pessoas começaram a se conhecer. Esther tinha um trânsito muito grande na área de música popular porque muitos artistas de música popular começaram a estudar com ela... (PAULINHO DA VIOLA, apud. MACHADO, 2002, p.192)

Em outra de suas raras entrevistas, Scliar falou sobre a sua proximidade com os músicos populares:

Acho que os compositores populares vêm ter aulas comigo, primeiramente por motivos técnicos, e também por saberem que não tenho preconceitos com música popular, cuja vitalidade e motivos são muitas vezes o elemento básico da composição erudita (ESTHER, 1967).

Politicamente, Scliar e Catunda também se identificavam com os apelos pela responsabilidade social do artista e por uma arte compromissada com a construção e a afirmação de uma identidade nacional. As duas foram mulheres com expressiva atuação política, inclusive com engajamento partidário.

⁵⁷ A partitura das “Toadas” está extraviada.

⁵⁸ A pesquisa de Afonso Junior apontou para o uso de temas folclórico em 7 das 23 obras para coro de Esther Scliar (AFONSO JUNIOR, 2003, p.15).

Eunice Catunda demonstrou desde jovem interesse por política e por uma participação ativa no cenário brasileiro. Em ‘As Incríveis- Esboço de Biografia’ (BOMÍLCAR, [s.d.])⁵⁹, Grauben Bomílcar narra episódio em que aos 15 anos a musicista foi duramente repreendida por seu pai por, às escondidas, combinar com um primo para irem a uma reunião do Partido Comunista.

Esse interesse juvenil sobreviveu na idade adulta e Eunice Catunda filiou-se ao Partido Comunista, em 1936⁶⁰. Em virtude de sua postura política e da credibilidade que tinha no meio musical, foi a ela que Arnaldo Estrela escreveu, a 25 de junho de 1948, para solicitar sua participação na criação de uma Federação Nacional de Compositores e Críticos Musicais no Brasil, conforme resolução do Congresso Internacional de Música de Praga:

Pela leitura dos documentos que lhe envio, V. poderá verificar que se trata de federações amplas, de finalidade exclusivamente artísticas, às quais se deverão filiar todos os artistas que concordem com o espírito do Manifesto. Essas Federações devem ser organismos de união e nunca de sectarismos e intolerâncias. Por esse motivo, eu, que fiquei encarregado pelo Congresso de dar conhecimento desses documentos aos músicos brasileiros, me dirijo a V., como pessoa mais indicada para estabelecer a relação entre os “novos” e Villa-Lobos, ligação indispensável ao bom êxito da empreitada (ESTRELA, 1948).

Em carta de 1948, Catunda procurou conciliar o seu ideal político com a experiência vivida como integrante do ‘Grupo Música Viva’:

Não há contradição entre dodecafonismo e o manifesto de Praga. Há sim um sectarismo geral que muitas vezes impede a compreensão clara do problema. Nós somos, queiramos ou não, artistas que representam uma crise estética. O fato de nossa música não ser popular não quer dizer que não sejamos sociais. No entanto somos bastante honestos para não fingir que somos povo, que expressamos o povo (CATUNDA, 1948).

⁵⁹ Memórias da família escrita por Grauben Bomílcar, mãe de Eunice Catunda.

⁶⁰ Catunda filiou-se ao partido comunista em 1936 e decepcionada desligou-se em 1954 (KATER, 2001a, p.37).

No entanto, chegou um momento em que essa conciliação não era mais possível. A estreita relação entre posicionamento político no Brasil e a opção por uma postura nacionalista no meio musical é ilustrada em trecho da carta de Guerra Peixe, já desligado do ‘Grupo Música Viva’, a Eunice Catunda:

IMPRESSÃO QUE CAUSOU A LEITURA DE SUA CARTA. Foi deplorável para mim!...Deplorável porque cheguei a conclusão que sou um banana. Quer saber porque? Lá vai: No Capítulo II (onde intervem L.C.Prestes) comecei a sentir um trocinho esquisito dentro de mim. Enquanto eu me contraía, os meus músculos iam se enrijecendo. Ao terminar o capítulo eu estava em lágrimas. (que vergonha!) e **revoltado contra a ação política e musical (o que dá numa só reação)**.. [grifo nosso] Acresce a isto tudo as atenções de que sou alvo aqui no Recife, dos comunistas. Ora, para ser franco, devo declarar que ainda não sou inteiramente comunista. Tenho as minhas dúvidas - ainda mais que tenho andado um pouco isolado, sem saber de muita coisa que está se passando pelo Brasil. Mas, com, mais uma ou duas cartas desse quilate...eu acabo aderindo completamente e... sei lá o que pode acontecer. Deixemos este assunto para quando pudermos falar pessoalmente, creio para muito proximamente. Porém, o que você quiser antecipar por carta, não deixe de fazê-lo, porque vale à pena!... (GUERRA-PEIXE, 1952).

Embora o conteúdo da carta de Catunda a que Guerra-Peixe se refere seja desconhecido, sua resposta indica que Eunice Catunda expressava suas convicções políticas aos colegas: “mais uma ou duas cartas desse quilate e acabo aderindo completamente”. A resposta de Guerra Peixe indica a importância que Catunda conferia a suas convicções políticas.

Esther Scliar também foi militante do Partido Comunista. Desde muito jovem filiou-se à juventude comunista do PCB e quando residiu em Porto Alegre, no início dos anos 50, participava das reuniões semanais do grupo. Em 1951, Esther Scliar viajou à Europa para o Congresso Mundial da Juventude pela Paz como integrante da juventude comunista (MACHADO, 2002, p.19).

Suas atividades profissionais permeavam seu engajamento político. Leonor Scliar-Cabral afirma: “Isso eram mais participações políticas, mas sempre ela participou da juventude comunista regendo coros. Era sempre contribuindo nessa parte. Sempre musical, quer dizer, a forma que ela encontrou de agremiar os jovens era através da música” (E. Leonor Scliar-Carbal). Nas anotações de Esther Scliar ela menciona reuniões somente entre os

músicos do evento, entre eles Hans Eisler, Marcel Rubin, Sika Badulescu. O tema sugerido entre os presentes para ser discutido foi “o elemento nacional na música” (SCLIAR, [s.d.])⁶¹.

Um outro texto de seu acervo pessoal reflete suas leituras relacionadas ao Partido Comunista. No trecho que segue, Scliar trata especificamente da posição do artista militante, o seu caso:

Há uma arte de vanguarda como há uma política de vanguarda. E os dois se apóiam porque eles partem todos 2 duma base de princípio que concorda com as necessidades do desenvolvimento histórico.

Qual é esta arte?

Ao nosso ver, esta arte deve repousar sobre alguns dados simples dos quais depende a liberdade real do artista; nós queremos dizer a possibilidade de criar a sua liberdade de expressão:

1º- a vontade de ajudar a tomar consciência do povo e o desejo de ajudar a atingir os princípios que ele propõe.

Quer dizer, o esforço político com o povo.

2º- A honestidade na procura dos valores culturais, próprios ao nosso tempo e ao nosso país.

Quer dizer o caminho objetivo do pensamento. Enfim, o espírito de responsabilidade pessoal diante do povo (SCLIAR, [s.d.])⁶².

Scliar associa textualmente política e arte: “há uma arte de vanguarda como há uma política de vanguarda.” Um dos princípios para esta arte de vanguarda seria justamente a procura dos valores culturais próprios ‘ao nosso país’, o que aproxima esta reflexão de pressupostos nacionalistas⁶³.

O engajamento político somado às suas atividades profissionais com coros em Porto Alegre e no Rio de Janeiro fazem com que a música vocal seja o gênero mais numeroso da obra de Esther Scliar. Alguns dos textos escolhidos por ela têm conteúdo político explícito, como ‘O Menino Ruivo’ (1962) e ‘Canto menor com Final Heróico’ (1964), ambos usando poesias de Reynaldo Jardim e ‘Para Peneirar’ (1965), cujo texto Afonso Junior credits ser de Esther Scliar (2003, p.22).

A primeira parte deste capítulo situou a atuação de Eunice Katunda e de Esther Scliar no contexto cultural do modernismo musical no Brasil. Na trajetória de ambas as

⁶¹ Anotações de Esther Scliar, acervo pessoal. Neste acervo, outros documentos confirmam o engajamento de Scliar, entre eles: ‘Que Música exige de nós o Povo Soviético’, de Aram Jachaturian, compositor soviético, e ‘Estética da Música’, de I. Nestiev.

⁶² Texto de 20 páginas escritas à mão, numeradas, [s.t., s.d.], acervo pessoal, p. 19.

⁶³ Embora a associação pontual seja pertinente, não se pode ampliá-la sem riscos. Como Contier destaca, Mário de Andrade apresenta em sua obra uma visão liberal-nacionalista em relação ao conceito de povo: “Nas obras de Mário de Andrade, o conceito de ‘povo’ abrangia a noção de ‘Nação-soberana’, sem nunca identificar a folc-música em relação à sociedade de classes” (CONTIER, 1985, p.32)

compositoras a ascendência das duas principais correntes, os nacionalistas e os universalistas foi significativa, ambas as compositoras vivenciando os seus debates e questionamentos. Embora a participação no ‘Grupo Música Viva’ e a figura de Koellreuter tenham sido importantes na trajetória de ambas, a proximidade com a escola nacionalista se revelou central em suas trajetórias e sua obra.

2.3 TRAJETÓRIAS INDIVIDUAIS - FORMAÇÃO E ATIVIDADES PROFISSIONAIS

2.3.1 Eunice Katunda

Eunice do Monte Lima nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 14 de março de 1915, filha de Rubens do Monte Lima e Maria Grauben Bomílcar. Iniciou suas atividades musicais aos 5 anos de idade, com Mima Oswald. Entre os seus professores de piano estão: Mima Oswald, Branca Bilhar⁶⁴; Oscar Guanabario⁶⁵ e Marieta Lion (da escola de Chiafarelli⁶⁶); Camargo Guarnieri.

Salientamos a presença de compositores (Bilhar, Guarnieri) na instrução de Catunda ao piano e o provável impacto desse treinamento em sua formação. A figura de uma mulher compositora esteve também presente desde o início de sua trajetória⁶⁷. Eunice do Monte Lima tocou a obra ‘Bailado Indígena’ de Branca Bilhar em seu primeiro recital piano solo, a 22 de outubro de 1927, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro⁶⁸. Então com 12 anos, ela já conhecia a identidade de compositora de sua professora Branca Bilhar.

A profissionalização da musicista ocorreu cedo. Sua mãe Grauben conta em ‘As Incríveis- Esboço de Biografia’ como a menina empregou o dinheiro ganho em dois concertos “sete contos e tanto”, na compra de um Steinway “que já está hoje custando mais de cem mil cruzeiros” (BOMÍLCAR, [s.d.])⁶⁹. De família humilde, a musicista só pôde cursar até a 4ª série do primário:

Aos sete anos, entrou para o grupo escolar, mas nunca chegou a completar o curso primário. Como não era possível faze-la cursar

⁶⁴ Também é compositora “de grande talento e sensibilidade” (ROCHA, 1986, p.41).

⁶⁵ Pianista e crítico musical. Katunda insistia em tocar obras de Villa Lobos, mesmo contra a vontade de seu professor, de postura mais conservadora (KATER, 2001a, p.15). Estes episódios são ilustrativos de sua personalidade forte.

⁶⁶ Professor de Guiomar Novaes.

⁶⁷ CITRON, 1993, p.61-7. sinaliza a importância de modelos femininos na formação da identidade de uma compositora.

⁶⁸ Vide programa de concerto.

⁶⁹ Texto de memórias familiares inédito. Grauben Bomílcar escreve essas memórias depois de sua aposentadoria.

ginásio, visto as nossas condições de vida não o permitirem, diversas colegas de repartição se ofereceram, para dar-lhe lições (*Ibid.*).

Eunice do Monte Lima casou-se com o matemático Omar Catunda, em 1934, aos 18 anos de idade e mudou-se, pouco depois, para São Paulo. Três anos após o casamento, em 1937, nasceu o primeiro filho, Igor. Em São Paulo, a musicista continuou procurando aperfeiçoar-se e teve aulas de teoria, análise, harmonia e contraponto com Fúrio Franceschini (1936-42) e de piano com Marietta Lion (1936-42) (KATER, 2001a, p.16).

Em 1941, no Teatro Municipal de São Paulo, ela foi a solista da primeira audição paulista do ‘Concerto nº 4’ de Beethoven, com regência de Camargo Guarnieri. No ano seguinte, iniciou estudos de composição com Guarnieri e, sob a sua orientação, escreveu sua primeira obra para piano: ‘Variações Sobre um Tema Popular’ (1943).

Com a identidade de concertista estabelecida, Eunice Catunda tocou uma série de concertos na Argentina, em 1944. Para essa turnê, ela recebeu carta de recomendação de Villa-Lobos:

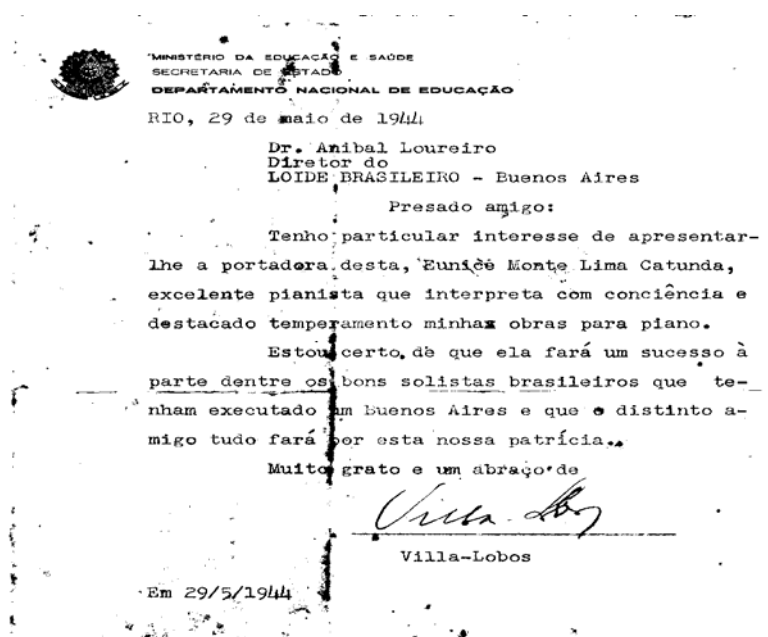


Fig.1- Carta de Recomendação de Villa Lobos.

Ela permaneceu no país por aproximadamente três meses e tocou, em primeira audição argentina, obras de diversos compositores brasileiros: Villa-Lobos (1887-1959), Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), Camargo Guarnieri e dela própria. Catunda incluiu sua primeira composição para piano no programa e assim expôs esta outra face de sua

identidade de musicista ao público argentino. A crítica nos periódicos locais foi francamente positiva:

No programa figuraram várias composições de Bach-Busoni, Debussy, Schostakovitch e Prokofieff, que trabalhou com exatidão. Mas é nas páginas dos seus compatriotas Lorenzo Fernández, Camargo Guarnieri y Hector Villa Lobos, que obteve os seus maiores acertos interpretativos. Fez-nos escutar, ademais, uma obra sua, “13 variações sobre um tema brasileiro”, de escrita hábil e agradável inspiração. A Srta Catunda foi calorosamente celebrada em seu duplo caráter de intérprete e compositora (SE OFRECIERON, 1944)⁷⁰.



RECITAL DE PIANO
 A CARGO DE LA CONCERTISTA BRASILEÑA
EUNICE CATUNDA
 AUSPICIADO POR LA
 ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICA DE CAMARA
 INTERCAMBIO ARGENTINO - BRASILEÑO
 VIERNES 25 DE AGOSTO DE 1944
 ★ CASA DEL TEATRO ★
 SANTA FE 1243 BUENOS AIRES

Fig.2. Cartaz de Concerto em Buenos Aires, Argentina.

A interpretação de obras de compositores brasileiros intensificou-se no período sucessivo. Em 1946, Eunice Catunda mudou-se com a família para o Rio de Janeiro e, a partir de 1947, passou a participar intensamente das atividades do ‘Grupo Música Viva’. Segundo

⁷⁰ *Em el programa figurabam varias composiciones, de Bach-Busoni, Debussy, Schostakovitch Y Prokofieff, que trabajo com exactitud pero es em las páginas de sus compatriotas Lorenzo Fernández, Camargo Guarnieri y Hector Villa Lobos donde estuvo sus mayores aciertos interpretativos. Hizo escuchar, además, una obra suya, “13 variaciones sobre un tema brasileño, de escritura hábil e agradable inspiración. La Srta Catunda fue calorosamente celebrada en sua doble carácter de intérprete e compositora (SE OFRECIERON, 1944).*

KATER, Catunda “toca praticamente todas as semanas na PRA-2, Rádio Ministério da Educação, no programa intitulado ‘Música Viva’, dirigido por Koellreuter, e torna-se nesse período a pianista oficial do grupo” (KATER, 2001a, p.18) ⁷¹. Entre os compositores que Eunice Catunda interpretou nos programas de rádio estavam: Alban Berg, Pe. Manuel Rodrigues, Camargo Guarnieri, Paul Hindemith, Hans-Joaquim Koellreuter, Edino Krieger, Juan Carlos Paz, César Guerra Peixe, Camillo Togni e Heitor Villa-Lobos.

No conjunto dos programas de que participou, em pelo menos dois deles, Eunice Catunda tocou obras de sua autoria, a ‘Sonatina’ 1946 (1946) e ‘Cantos à Morte’ (1948?) ⁷². O roteiro do Programa Radiofônico da ‘Série Contemporânea’, do dia 17/05/1947, foi dedicado a Alban Berg, Juan Carlos Paz e Eunice Catunda. O roteiro da série ‘Antologia dos Estilos Musicais’, do dia 30/08 do mesmo ano, apresentou obras de Guerra Peixe, Santoro, Catunda, Krieger e Koellreuter (KATER, 2001b, p.296).

Esta importante iniciativa do grupo ‘Música Viva’ com seu programa na rádio serviu como estímulo e como veículo de divulgação do trabalho de jovens compositores, entre eles Eunice Catunda. Com o foco voltado para a Música Contemporânea, vários programas foram dedicados ao repertório de vanguarda à época, um repertório abrangente e com maioria de composições inéditas no Brasil. Além da transmissão das obras, o programa apresentava, na sessão ‘noticiário música viva’, diversas informações musicais.

Em meio à programação rica e variada, chama a atenção a presença de obras de compositoras nos programas da rádio. Destacam-se aqueles dedicados a composições de Ana Maria Porto (Brasil), Célia Zadumbide (Equador), Eunice Catunda (Brasil), Minita Fried Mantero (Brasil), Miriam Sandbank, Ruth Crawford (Estados Unidos) e Marion ⁷³. Este é mais um indicativo da postura inovadora do grupo em diversas frentes.

Além de participar como intérprete e compositora dos programas na rádio, Eunice Catunda também atuou em várias apresentações coletivas produzidas pelo ‘Música Viva’. Ela foi assim a responsável por primeiras audições no Brasil de obras estrangeiras e de autores brasileiros.

⁷¹ Outros pianistas que também tiveram expressiva atuação nesses programas de rádio foram Geni Marcondes e Heitor Alimonda, conforme os Programas Radiofônicos ‘Música Viva’, cujos roteiros estão em (KATER, 2000) As informações dos programas foram extraídas desta fonte.

⁷² O ano de composição da versão para piano de ‘Canto à Morte, Epígrafe’, é 1948. Não se sabe, no entanto, informar se Eunice Katunda tocou uma primeira versão na rádio, nos programas dedicados a suas composições em 1947, ou se tocou a obra na rádio somente em anos posteriores.

⁷³ Por estar no mesmo programa que Ruth Crawford, provavelmente trata-se de Marion Bauer, compositora americana. Vide transcrição dos programas em KATER, 2001a, p.283-342.

Em 1947, por exemplo, Eunice Catunda tocou ‘Ludus Tonalis’, de Paul Hindemith no programa do grupo. O artigo de jornal que elogiou a execução, comentou também a rica dinâmica do grupo:

Poder-se-ia discordar da finalidade que anima os elementos do “Grupo Música Viva”, na sua [ilegível] tarefa de divulgação da música moderna, aqui e em São Paulo. Ter-se-á, porém, de admirar o entusiasmo com que o fazem, como crem es que são de uma nova religião musical que querem implantar pela convicção. Além dos concertos que levam a efeito, programando obras dos autores que focalizam, e da fatura de páginas que produzem, difundindo-as, ainda, grande atividade radiofônica, em que renovam aquêles propósitos de propaganda (MÚSICA, 1947).

Em 31/7/1948, Eunice Catunda viajou à Europa, junto com colegas e com o mestre Koellreuter, para fazer um Curso Internacional de Regência na Bienal de Veneza⁷⁴. Esta foi uma experiência que a marcou de forma profunda. À época da viagem, Eunice Catunda era casada e mãe de dois filhos, Igor e Daniel. O distanciamento de seu país e a rica vivência musical no curso com Herman Scherchen foram descritos como momentos catalisadores por Catunda em carta a seu marido:

...Mas disto falarei superficialmente. Porque faz parte da minha solidão. Desta solidão que encontrei ao mesmo tempo que a minha força, o meu eu, a minha profunda confiança em mim, que começou a se manifestar aos poucos e que agora acabo de desvelar. Esse eu que é um pouco sua mulher, filha da G. [Grauber, sua mãe], sobrinha, tia, cunhada, amiga e conhecida, mas que estava dispersa em tudo isso e agora se viu de um modo quase sobre humano, vivendo em todas essas criaturas numa perfeita harmonia com tudo agora que conhece a sua força e tomou consciência de seu âmagô. (CATUNDA, 1948)

Catunda relata essa “profunda confiança em mim” também em outro trecho da carta, associando-a ao masculino:

Outra coisa que descobri e que foi confirmado ontem pelo S. [Scherchen], que disse o mesmo com outras palavras, perante toda a classe, lutando comigo para me fazer superar este resto de hesitação que ainda existe em mim: descobri que há em mim um elemento, uma força verdadeiramente masculina. A força masculina de que necessita um regente ou um artista. E que as mulheres em geral dispersam simbolizando, exteriorizando para pessoas ou sentimentos individuais. E com essa nova descoberta é que me veio a consciência de minha força que tanto pode tornar-se construtiva como destrutiva (*Ibid.*).

⁷⁴ Maiores detalhes sobre a viagem, p.37-48.

Apesar de confortável no papel social de pianista, numa época em que Guiomar Novaes e tantas outras já estavam consagradas⁷⁵, o mesmo não aconteceu com a sua identidade de regente e compositora. Estas atividades contrariavam toda a expectativa cultural sobre a mulher e assim Eunice Catunda encontrou em sua ‘força masculina’ a justificativa para a transgressão da norma. Ela atravessou a linha ‘como que em pontilhado’ a que se refere Bourdieu:

Assim, segundo a lei universal de ajustamento das esperanças às oportunidades, das aspirações às possibilidades, a experiência prolongada e invisivelmente mutilada de um mundo sexuado de cima a baixo tende a fazer desaparecer, desencorajando-a, a própria inclinação a realizar atos que não são esperados das mulheres- mesmo sem estes lhes serem recusados [grifo nosso] (1998, p.77).

A insegurança que a ausência de modelos femininos gerou em Eunice Catunda fica ainda mais evidente em outra carta, de 15/09/1948:

Eu por exemplo estou me preparando para atingir essa concentração máxima que ele exige. Sei que tenho força bastante para vencer. Mas o que não sei é se sou bastante homem pra isso. Ah! Descobri que tenho em mim esse elemento por assim dizer masculino para a regência. Mas não sei se minha vontade poderá ser domada por mim. É a dúvida da prova desconhecida, ainda não atravessada. E, como sou uma pessoa acostumada a viver de impulsos, não me conheço bastante para dizer, vencerei. Só sei que quero vencer completamente. Não quero uma luta mais ou menos ganha. Tem que ser tudo ou nada! (CATUNDA, 1948)

Não obstante, este curso de regência foi de importância capital em sua formação. Em anos posteriores, ela trabalhou como regente à frente da orquestra da Rádio Nacional de São Paulo. O companheirismo com Esther Scliar, sua colega no curso em Veneza, também se estendeu ao período no qual Scliar, em viagens a São Paulo, aperfeiçoava-se com José Kliass:

Mudar-me-ei e poderei começar a estudar piano também. Eunice e eu estudamos a noite regência por nossa conta. Abraços por teus 21 anos.

Beijos Esther,
Água Branca, 127. S.P. (SCLIAR, [1950])

Após sua volta ao Brasil, em abril de 1949, Eunice Catunda atuou predominantemente em São Paulo. No dia 07 de maio, apresentou um recital solo no Museu de Arte Moderna,

⁷⁵ Estudos mostram as condições históricas que configuraram esta realidade. Judith Tick analisa o processo de entrada da mulher pianista no mercado americano no início do século XX nos Estados Unidos em sua biografia de Ruth Crawford Seeger (TICK, 1997).

com programa de música contemporânea: ‘Quatro Epígrafes’ (1948), de sua autoria, e ‘Ludus Tonalis’, de Paul Hindemith ⁷⁶. A crítica em jornais foi positiva:

Realizou-se ontem, no Museo de Arte Moderna, um recital da pianista Eunice Catunda. O programa compreendia *Quatro Cantos à Morte*, de autoria da recitalista, e *Ludus Tonalis*, de Paul Hindemith. Na execução dessas peças, de avançado caráter moderno, Eunice Catunda reafirmou sua excelente personalidade como pianista e como artista (EUNICE, [1949]).

No ano seguinte, Catunda teve uma de suas obras selecionada para o prestigiado Festival promovido pela ISCM, Sociedade Internacional de Música Contemporânea (International Society of Contemporary Music), em sua 24ª edição. Em junho de 1950, a obra ‘Hommage a Schoenberg’ foi tocada em Bruxelas, Bélgica, como parte do Festival.

A obra de Eunice Catunda foi selecionada por um júri composto por Jean Absil (Bélgica), Pierre Cappedevielle (França), Luigi Dallapiccola (Itália) e Guillaume Landré (Inglaterra). Entre os outros compositores cujas obras foram tocadas nesta edição do Festival, encontram-se: D. Milhaud, A. Webern, L. Dauby, P. Marcelle, Delvonn, Martn-Metten ⁷⁷.

‘Hommage a Schoenberg’ foi tocada no terceiro dia do Festival, a 26 de junho de 1950. Embora a obra homenageie Schoenberg em seu título e no uso da técnica dodecafônica, o crítico frisa que a compositora Eunice Catunda não se esqueceu das origens brasileiras:

Havia também no programa uma “Homenagem a Schoenberg” de Eunice Catunda, brasileira que parece não haver esquecido as suas origens, mesmo dentro de um gênero que se tornou deliberadamente cerebral. Esta composição foi tocada com todo o brilho que exige, pelos intérpretes Pierre De Leye e Robert Janssens nas clarinetas, Louis Logie e Rene Poussele na viola e no violoncelo e Pauline Marcelle ao piano (LE, 1950) ⁷⁸.

⁷⁶ Eunice Catunda já havia tocado ‘Quatro Epígrafes’ no Programa de Rádio do Grupo Música Viva, no Rio de Janeiro, e na Suíça, na reunião preparatória para o Primeiro Congresso de Música Dodecafônica. A estréia de *Ludus Tonalis* no Brasil foi feita também por Eunice Catunda, no mesmo programa de rádio, e a primeira audição italiana por Catunda, no Teatro Pícolo de Milão, em 1948.

⁷⁷ HET Leatste Nieuws, Bruxelas, Zondag, 25 Juni, 1950, p.4.

⁷⁸ *Le programme comportait encore un ‘Hommage à Schoenberg’, d’Eunice Catunda, Brésilienne d’origine, qui ne semble pas avoir oublié ses ascendances, même dans un genre voulu délibérément cérébral. Cette composition fut rendue avec tout le relief qu’elle requiert, par Pierre De Leye et Robert Janssens aux clarinettes, Louis Logie et Rene Poussele à l’alto et au violoncello et Pauline Marcelle au piano. LE Soir, Bruxelas, 27 de junho de 1950, p.2.*

A julgar pelas matérias publicadas nos jornais belgas, o dodecafonismo influenciou várias das obras apresentadas nesta edição do festival. A obra de Katunda integrava-se a esta tendência da época, porém a crítica internacional também a percebeu como remetendo-se à sua origem brasileira. A obra apresenta, de fato, um tratamento rítmico que alude a elementos associados à cultura musical brasileira.

Catunda voltou da Itália com várias idéias que expressou em um texto de 1949. Com seu característico temperamento empreendedor, a musicista conseguiu pôr em prática muitos dos planos de então:

Desejo contribuir com um grãozinho de areia no trabalho coletivo para a elevação do nível cultural de nosso país (...) Cheguei aqui e encontrei um novo Museu de Arte Moderna que nos poderá auxiliar imensamente. Pretendo colaborar ali no museu, ajudar a organizar por exemplo um curso de iniciação musical do qual mais tarde surja um pequeno coral de músicas folclóricas (CATUNDA, 1949).

O ‘grãozinho de areia’ de sua contribuição não se restringiu a uma frente. A partir de 1951, ela ministrou cursos de iniciação musical no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, durante os anos de 1951 e 1952, atuou, em diversas ocasiões, como intérprete em apresentações neste mesmo museu. Ela, apresentou obras de Igor Strawinsky (‘Sonata’, 1924), Alban Berg (‘Sonata’, Opus 1), Arnold Schoenberg (Op.19 e Op.33), entre outros. Observa-se um forte compromisso da intérprete com a divulgação da música contemporânea do mundo em seu país. Durante este período Catunda compôs ‘Pacto de Paz’ (1951) e ‘Estudos Folclóricos’ (1952).

O seu curso de iniciação musical, em 1951, foi a primeira iniciativa desse gênero do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Amplamente divulgado pela imprensa, o curso teve duas aulas semanais e duração de três meses. O curso estava aberto a todos os interessados, conforme declarou em entrevista o Sr. Álvaro Bitencourt, da Comissão Musical do Museu:

A criação do Curso de Iniciação Musical é a primeira iniciativa didática, das mais felizes, sem dúvida, do Museu de Arte Moderna. Um curso deste gênero completa as demais finalidades do Museu. (...) que promove audições de discos e concertos de música clássica, moderna, etc (INAUGURADO, 1951).

Os anos de 1955 e 1956 foram especialmente profícuos para Eunice Catunda. Em 1955 ela organiza o Coral Piratininga e também cria e dirige um programa semanal na Rádio Nacional de São Paulo: ‘Musical Lloyd’. Catunda era responsável pela programação musical, arranjos e regência da orquestra da rádio. Em época anterior, dois de seus ex-colegas

desenvolveram trabalho semelhante frente a outras rádios: Guerra Peixe e Cláudio Santoro ⁷⁹. Guerra Peixe, em carta de 1952, sugere este campo de trabalho a Eunice Catunda:

...PROBLEMAS DE ORQUESTRAÇÃO – De fato, você não tem a vantagem que eu tive e que Santoro agora está tendo - que consiste em escrever para rádio. O microfone é o mestre ideal, na atualidade. A gente pode notar melhor - porque escuta a orquestração sem ver os músicos – o que está bem e o que está mal. As qualidades não chamam tanto a atenção, mas os defeitos aparecem aumentados enormemente. Porque você não experimenta - ainda que usando nome suposto – produzir alguma coisa pra rádio? Poderia entrar em entendimento com alguma emissora e fazer os tais programas de Música de Fundo incluindo certas passagens orquestrais, efeitos e outros bichos. Você escreveria um programa por semana, pedindo ao redator radiofônico para fazê-lo com pouca música por enquanto, e a medida em que ia treinando orquestração poderia ir fazendo muitas experiências. Além de tudo dando um sentido nacional à criação – que não só seria como proveito seu como também seria uma forma de reagir contra as coisas estrangeiras...São poucos os bons músicos capacitados para realizar esse trabalho de música de fundo no rádio e você se sairia muito bem, tenho a certeza (GUERRA-PEIXE, 1952).

Acreditamos que a possibilidade real de execução de obras e a responsabilidade pela programação estimularam a produção de Catunda, que entre 1955 e 1956, arranjou, orquestrou e/ou escreveu pelo menos 20 obras. Neste período, a sua pesquisa da cultura brasileira refletiu-se nos arranjos e nas orquestrações que fez deste material, entre eles ‘Benditos da Mariquinha’ (1955-56), ‘Reisado’ (1955-56) e ‘Aboio’ (1955-56), o que condiz com a postura do colega Guerra Peixe, que defendia “dar um sentido nacional à criação”.

O seu trabalho frente à rádio estava também relacionado com o curso de iniciação musical ministrado no Museu de Arte Moderna, na medida em que visava à formação de um público ouvinte. O alcance de um programa de rádio nesta empreitada foi salientado pela compositora, que afirmou em entrevista:

Fascinante, principalmente pelo fato de possibilitar-me comunicação instantânea com milhares e milhares de criaturas simples que se estendem Brasil afora, de contribuir um pouco para o entretenimento musical e a elevação espiritual dessa boa gente brasileira (CATUNDA apud LEITÃO, 1955a).

Além de fazer um trabalho de divulgação da música popular e folclórica através dos seus arranjos, Eunice Catunda aproveitou o veículo da rádio para apresentar a obra de compositores brasileiros contemporâneos. Ela interpretou ‘Peixes de Prata’ de Gilberto Mendes (1922), ‘Música para Cordas’ de Rogério Duprat (1932), ‘Suíte Nordestina’ de

⁷⁹ Guerra Peixe atuou na Rádio Nacional e Cláudio Santoro na Rádio Tupi e na Rádio Clube do Brasil. Kater sinaliza o paralelo em KATER, 2001, p. 33.

Guerra Peixe, entre outras. Catunda veiculou também as suas composições neste programa semanal, o qual teve boa aceitação:

As características de “Musical Lloyd Aéreo” 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 o caráter nacional típico e números ao piano por uma “virtuose” dedicada aos temas brasileiros (LEITÃO, 1955b).

Eunice Catunda estava em posição de liderança, como responsável por um dos programas e pela regência da orquestra da rádio, posição dificilmente ocupada por uma mulher naquele período. Se, em 2006, o número de mulheres frente a orquestras no Brasil ainda é irrisório, há 50 anos atrás era praticamente inexistente⁸⁰. O tratamento dado pela imprensa da época ao fato confirma o inusitado da situação. Em matéria de 10 de dezembro de 1955, Arnaldo Câmara Leitão escreveu:

Alguém indaga maliciosamente se a regente não se sentiria superior e meio-vingada, pelo restante do denominado “sexo-frágil”, ao empunhar a batuta e ordenar aos 40 homens da orquestra Nacional esta ou aquela exigência, dominando-os completamente durante a duração do ensaio e do programa.

Eunice Catunda sorri. Levanta-se e acende um cigarro. Os dois profundos vincos que lhe sulcam os sobrolhos desanuviam-se. É uma mulher de meia-idade, olhos inteligentes, de fisionomia um tanto severa mas extremamente simpática quando os magníficos dentes se mostram num sorriso.

- Não há nada dessas coisas- pondera ela afinal. 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 encontrar dificuldade por causa da minha condição de mulher. Na prática, entretanto, tudo 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 (LEITÃO, 1955a).

Ao final, com o subtítulo ‘Uma dona de Casa Normal’, a matéria ressalta que Eunice Catunda é bem sucedida também no âmbito privado. Bem casada, com dois filhos, ela gosta de cozinhar (especialmente o “vatapá e o cochinchin de galinha”) e de receber os amigos em

⁸⁰ Nessa data, Eunice Catunda era provavelmente a única mulher frente a uma orquestra em emissoras de rádio no Brasil. Alguns estudos em outros países apresentam uma abordagem ‘estatística’ sobre a questão. Em *The Musical Woman – An International Perspective*, Vol. III, um estudo nos Estados Unidos sobre a participação de mulheres nas artes performáticas e visuais entre os anos de (1971-86) mostra que elas são a maioria –60 a 61%. Entretanto, somente 16 a 20% do total de compositores e regentes são mulheres. “Such figures lead us to consider whether in fact a musical “glass ceiling” exists: “the phenomenon that seems to keep women from attaining positions of greater pay, power and prestige.” “Estes dados levam-nos a considerar se de fato uma barreira de vidro existe: ‘o fenômeno que parece impedir as mulheres de alcançarem posições de maior remuneração, poder e prestígio’ (ZAIMONT, 1991).

casa (*Ibid*). A matéria frisou, com esse arremate, que a atuação profissional de Catunda não lhe privou dos predicados domésticos, de toda boa mulher. A dicotomia público/privado foi reiterada, embora para dizer que Eunice Catunda não ‘precisou’ sacrificar a sua vida pessoal em nome da arte.

Segundo Kater, Eunice Catunda abandonou o programa frente à Rádio Nacional por insatisfação com a limitação da qualidade técnica e com as condições de trabalho (KATER, 2001a, p.33).

De 1957 a 1958, atuou como pianista em outra rádio, a rádio Gazeta, em apresentações semanais, às quintas-feiras, às 21 horas. No ano de 1958, recebeu, por este trabalho, o prêmio Radiolândia de melhor pianista atuante em emissoras brasileiras (*Ibid*. p.33).

Em 1959, A Orquestra de Cordas de São Paulo tocou obra sua no Teatro Municipal, ‘Quatro Momentos de um Poema de Rilke’ (1958). A crítica em jornais foi positiva:

Na página ontem apresentada – e esta apresentação representa mais um mérito para a O.C.S.P., - confirmou-se a tendência nitidamente moderna da autora. Apoiada na boa poemática de Rilke, [ilegível], ela compôs uma música cujos temas, ritmos e combinações de timbres são a transformação sonora da intensidade lírica desses versos, tratada de maneira muito pessoal e com inegável alcance expressivo (OS TRÊS, 1959).

A década de 60 foi marcada por uma intensa atividade como instrumentista e por mudanças na vida pessoal. Em 1964, Eunice Catunda e Omar Catunda separaram-se. Em função disso, Eunice Catunda troca o C de Catunda por K para dissociar seu sobrenome do ex-marido⁸¹.

Em 1965, Eunice Katunda ministra curso denominado ‘Quase Três Séculos de Música para Piano’ de outubro a dezembro na discoteca pública de São Paulo. O recorte de jornal que anunciava o programa do curso discriminava um repertório vasto, a ser ilustrado pela musicista ao piano. Na aula dedicada à música brasileira, Eunice Katunda incluiu a sua sonatina. O curso consistia em “16 aulas semanais divididas em duas partes: numa serão analisadas histórica e esteticamente aspectos da história do piano, e noutra executará obras que ilustrem a parte expositiva” (CURSO, 1965).

Para o concerto de encerramento do curso, a 29 de janeiro de 1966, no Teatro Municipal de São Paulo, Eunice Catunda escolheu um repertório de música brasileira: a ‘Toccata’ e o ‘Choro’ de Camargo Guarnieri, a ‘Marcha Rancho em forma de fuga’ de Edino Krieger, a ‘Paulistana nº 6’ de Cláudio Santoro, a ‘Valsa nº 2’ de Guerra Peixe, ‘Variações de Garibaldi’ de Eunice Katunda e ‘Seis Cirandas’ de Villa-Lobos.

⁸¹ Embora a separação tenha sido litigiosa, ambos mantiveram contato mesmo depois que ele mudou-se para Salvador, Bahia, conforme correspondência de seu acervo.

Neste concerto, a musicista irritou-se com o desrespeito do público e interrompeu o concerto para pedir silêncio. Este fato teve grande repercussão nos jornais da época, Eunice Katunda foi duramente criticada pelo episódio⁸². Coincidência ou não, a pianista, depois desse episódio, passou muitos anos sem tocar em São Paulo. Diogo Pacheco também criticou as suas ‘Variações Garibaldi’:

A Valsa nº 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 parecem por demais simplórias (PACHECO, 1966).

Nesse período, Eunice Katunda sentiu-se desestimulada, e queixou-se a amigos, conforme sugere a carta resposta de Koellreuter alguns meses depois do recital. Koellreuter escreveu-lhe de Veneza e a convidou para trabalhar com ele na Índia, mas a musicista não foi:

Veneza, 15 de Julho de 1966.

Talvez seja este o momento para você dar uma reviravolta à sua vida, que considera tão frustrada. Venha à Índia construir comigo a primeira Escola Superior de Música Ocidental naquele país.

Eunice: conte comigo para qualquer coisa (KOELLREUTER, 1966).

Com os filhos adultos e com suas próprias famílias formadas⁸³, nos anos seguintes Eunice Katunda dedicou-se à sua carreira de concertista. Ela realizou duas turnês aos Estados Unidos quando se apresentou no Carnegie Recital Hall (Carnegie Hall em Nova York, em 27/05 e 30/09/1968). A seguir, o programa destes concertos, em que Eunice Katunda é apresentada como pianista e compositora:

⁸² Vide artigos no acervo pessoal (PACHECO, 1966) e (FARIA, 1966).

⁸³ Igor Catunda casa-se em 1961.

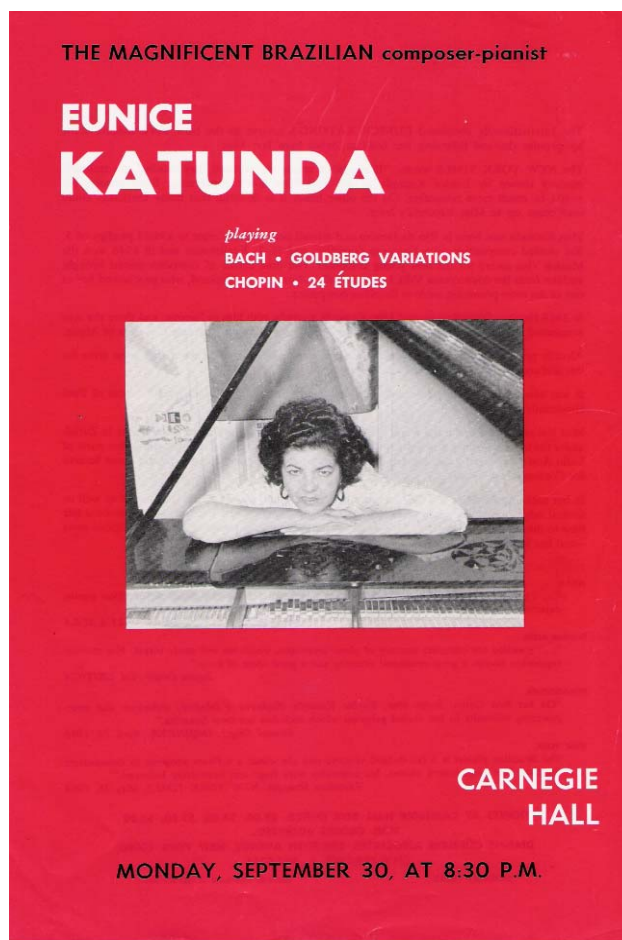


Fig 3. Programa do Recital de Eunice Katunda no Carnegie Hall em Nova York.

Apresentou-se também no Auditório do Morgan State College, em Baltimore, Temple University (22 de abril de 1968), em Filadélfia e no Berkley College da University of Yale (11 de abril de 1968)⁸⁴. Nos programas desses recitais, Eunice Katunda incluiu duas obras suas, os ‘Estudos Folclóricos’ (1952) para o recital em Yale, e a ‘Sonatina’ 1965, na Temple University e no primeiro recital no Carnegie Hall. Apresentou também palestra sobre música brasileira na universidade de Yale. A crítica especializada de Nova York elogiou sua execução e também a sua composição no programa, a ‘Sonatina’ 1965:

Se todos os artistas que estréiam em Nova Iorque esperassem até atingir o estágio de maturidade e de domínio técnico demonstrados por Eunice Katunda em sua estréia ontem no Carnegie Hall, a vida musical local seria muito mais compensadora. Por outro lado, é de duvidar-se que muitos músicos jamais consigam chegar ao nível atingido por Miss Katunda.(...)Miss Katunda é também uma compositora e bem musical, como o demonstrou em sua Sonatina, uma obra irônica, lírica, num estilo

⁸⁴ Vide programas do acervo pessoal.

quase hindemítico mas plena de lampejos individuais (STRONGIN apud KATER, 2001a, p.36).

Apesar de bem recebida pela crítica, Eunice Katunda teve sérios problemas com sua empresária local, o que lhe causou prejuízos financeiros ⁸⁵.

De volta ao Brasil, ela deu continuidade às suas atividades de concertista, apresentando-se em Salvador, e no Rio de Janeiro (KATER, 2001a, p. 36). A carreira de Katunda como instrumentista foi, portanto, profícua e evidenciou a sua proficiência como pianista. Incluem-se nesta carreira recitais em várias salas do Brasil, América Latina (Argentina, Uruguai), Europa (Itália e Suíça) os Estados Unidos, e apresentações em rádios, entre elas a Rádio de Moscou.

Após o seu retorno ao Brasil, aproximadamente em 1970, Eunice Katunda sofreu um acidente e, com a tíbia fraturada, ficou afastada das salas de concerto por um tempo (E. Igor Catunda). Em carta de 20 de novembro de 1979, a musicista afirmou não tocar em São Paulo desde 1965 (KATUNDA, 1979)⁸⁶.

Seu acervo de correspondências indica que, na década de 70, Eunice Katunda atuou em outras frentes. Sua identidade de compositora era conhecida no meio musical brasileiro e duas de suas correspondências indicam encomendas de obras. A primeira delas era do Pedro Muller, representando o Jornal do Brasil:

Carta do Jornal do Brasil
R.J., 27 de Janeiro de 1972.

Encomenda uma peça para coro a 4 vozes, utilizada como confronto do III Concurso de Corais Escolares da Guanabara, promovido pela Rádio e Jornal do Brasil.

Pedro Muller – Chefe – Relações Públicas (MULLER, 1972)⁸⁷.

A outra carta era do professor Orlando Leite, então chefe do departamento de Música da Universidade de Brasília:

Dentre os objetivos desta nossa atividade, destaca-se o de divulgar a música dos compositores brasileiros. Como este objetivo centralizará os nossos trabalhos, tomamos a liberdade de dirigir-nos a Vossa Senhoria solicitando nos sejam enviadas composições para os nossos diversos grupos, o que significará um real enriquecimento para as realizações do nosso Departamento (LEITE, 1972)⁸⁸.

⁸⁵ Vide Kater, 2001, p.36 e entrevista com Igor Catunda.

⁸⁶ Carta do acervo pessoal. Em 1965 ela toca no Teatro Municipal, por ocasião do encerramento do Curso ministrado na Discoteca Pública.

⁸⁷ A obra composta para o concurso foi *Seresta à Música*. Esther Scliar também escreverá obra para a quinta edição deste concurso, em 1976.

⁸⁸ Não se obtiveram informações se Eunice Katunda remeteu composições a Brasília.

Há também em seu acervo convites para a apresentação de sua obra, como o do MASP, de 1978, que a convida para apresentar ‘Seis Líricas Gregas e Águas de Oxalá’ em concerto a realizar-se no próprio museu.

Eunice Katunda recebeu também convites para ministrar cursos. Em carta de 22 de dezembro de 1972, Orlando Leite a convida a ministrar um curso de musicologia na Universidade de Brasília. Eunice Katunda ministra este curso de 15 de janeiro a 15 de fevereiro de 1973. Durante os anos em que viveu afastada do ex-professor Koellreuter, a musicista manteve contato com ele. Até mesmo enviou a Tóquio, onde ele estava, o roteiro do curso a ser ministrado por ela em Brasília. Ele lhe respondeu:

Li com interesse o roteiro do curso, que organizou para a Universidade de Brasília. É um plano correto e, muito provavelmente, indicado para o meio da nova Capital. Pessoalmente acho, que um curso desse tipo, hoje em dia, deveria ser dado em forma de interpretação sociológica, pois, acredito – mais do que nunca devemos nos afastar do conceito de “música pura” (KOELLREUTER, 1973).

Em 1978, Esther Scliar, amiga e ex-colega de Eunice Katunda, morreu de forma trágica e prematura, aos 51 anos de idade. A musicista suicidou-se, no Rio de Janeiro, no dia 18 de março, aproximadamente dois meses depois de retornar do ‘Curso Latino Americano de Música Contemporânea’ de São João Del Rei do qual participara, entre 9 e 22 de janeiro. No ano seguinte, Eunice Katunda foi convidada por José Maria Neves para a oitava edição deste mesmo curso em São João del Rei e a participar em homenagem a Esther Scliar. Em carta comovida, ela respondeu:

Já tinha notícia dos Cursos de Música Contemporânea de São João Del Rei, por intermédio de meu incansável amigo, o Conrado Silva, que sempre me enviava notícias. Mas jamais conseguia possibilidades de ir, parte por dificuldades de ordem pessoal e parte por me sentir marginalizada e achar que nada significaria a minha presença aí. Só graças a este meu último encontro com Koellreuter voltei a cogitar na possibilidade de aceitar o seu convite. Sua carta completou a obra e eu a agradeço. Ela representa, para mim, um convite para restabelecer contato com a música, no aqui e no agora.

[...] Estou ansiosamente esperando o pacote das músicas para preparar a audição pois as minhas andanças pelo mundo e minha péssima mania de emprestar música me deixaram sem um único exemplar dessas peças que já toquei. Quanto à Sonata da Esther, não a conheço. Mas gostaria muitíssimo de participar nessa homenagem a ela, tocando a Sonata e relatando, singelamente, o que conheço da Esther que foi, durante muitos anos, a pessoa com quem eu podia conversar, ampla e livremente, sobre música. Juntas estudamos peças modernas, de Stockhausen, Nono, e também do meu amado Penderecki, cuja obra eu conheço e admiro mais do que qualquer outra obra musical moderna. Com a Esther, cuja incomunicabilidade levou-a à morte, foi uma grande amiga e uma grande musicista, que não o foi maior porque...

ela viveu no Brasil, e por isso ficou sufocada e esquecida. Até de nós mesmos, o que é pior (KATUNDA, 1978)⁸⁹.

Nesse texto, Katunda refere-se a si mesma e a Scliar de forma semelhante. No começo menciona o quanto se sente marginalizada e distanciada do meio musical. Quando ela passa a falar da parceira, colega e amiga Esther Scliar, realça o forte laço que tinham e suas considerações sinalizam uma percepção de Scliar em situação semelhante, de uma “grande musicista”, “incomunicável”, “sufocada” e “esquecida”... Outro trecho da carta realça a sua identificação com Scliar também na parceria das duas com relação à música: “Esther que foi, durante muitos anos, a pessoa com quem poderia conversar, ampla e livremente sobre música.”

José Maria Neves convidou Eunice Katunda a ministrar, neste mesmo encontro, palestra sobre a sua obra. A melancolia da musicista evidencia-se nas entrelinhas de sua resposta:

Quanto ao seminário sobre minha música, eu gostaria mais de participar, ou de fazer, um seminário em que pudesse discutir a questão do ensino informativo X ensino humanístico, da oficina básica de música, questões de psicologia da música e formação de novos compositores. Acho que isso é mais funcional que discutir minha música, pouco conhecida, pouco tocada, etc (*Ibid.*, 1978).

A musicista, cuja trajetória incluiu realizações em diversas frentes, demonstra aqui o seu desânimo, sentindo-se “marginalizada” e evitando falar sobre sua própria obra. Na maturidade, aos 63 anos de idade, a musicista ousada que divulgava obras suas em seus concertos de piano solo, que regeu arranjos e composições próprias frente à rádio nacional de São Paulo não vê finalidade em aceitar um convite para falar sobre a sua obra num curso para estudantes em Juiz de Fora. Neste período, Eunice Katunda escreveu também a Koellreuter e queixa-se de não haver “definido nada.” A resposta de Koellreuter, incentivadora e reveladora de seu respeito pela musicista, é transcrita, a seguir, na íntegra :

Rio de Janeiro, 28 de Fevereiro de 1979. Quarta-feira
Eunice:

Venho agradecer sua cartinha, datada de 21 de Janeiro. Muito me deu a pensar o conteúdo dela. Não compreendo bem o negativismo dos seus conceitos, relativos a suas atividades artísticas. Há contradições em sua produção artística, não há dúvida, como em toda a obra nossa, reflexo natural de um período histórico de grandes

⁸⁹ Outra homenagem que Eunice Katunda faz a Esther Scliar é a dedicatória da primeira de suas ‘Líricas Gregas’, I-“Voce di Bauci”. A dedicatória ao final da peça foi acrescentada em 1979: “Para Esther Scliar... (em 1979) E.K.”, conforme a cópia xerox do manuscrito conservado na Biblioteca Nacional de Música do Rio de Janeiro.

transformações em todas as áreas de existência humana. Talvez estejamos pouco antes da maior dessas transformações.

Li seus trabalhos com muito interesse e carinho e não deixarei de procurar promovê-los, de ajudá-la a reconstruir os “caminhos perdidos” aos quais se refere em sua carta.

Não concordo com sua observação de que não definiu nada. Encontro, em sua música, uma expressividade de forte cunho pessoal o que significa definição de um estilo próprio.

Não sei, se não seja atrevido procurar encontrar o VERDADEIRO. Parece-me necessário conformar-se com o fato de que o VERDADEIRO é algo que nunca chegaremos a compreender, porque somos nós parte do mesmo. Trata-se de ser útil à sociedade em que vivemos. Eis o que importa. E sei que você é capaz de sê-lo.

Claro que estou disposto a ajudá-la. Sempre e a qualquer momento. E mais: acho que o nosso meio artístico necessite de sua inquietação.

Um abraço do amigo,

Koellreuter

Será que remeteu a partitura do “Negrinho do Pastoreio” a Fortaleza?!

Obrigado (KOELLREUTER, 1979)

A carta indica o apreço de Koellreuter por Eunice Katunda. Neste mesmo ano, a musicista participa do 8º curso Latinoamericano de Música Contemporânea na cidade de São João del Rei (M.G.) e da Bienal de Música contemporânea em Santos (S.P.). Em meio à comemoração pelos 40 anos do início das atividades do ‘Grupo Música Viva’ em São João del Rei, ela desculpa-se publicamente com Koellreuter pela forma como rompeu com o grupo. No festival de Santos (S.P.) faz a estréia de ‘Expressão Anímica’, obra dedicada a ele (KATER, 2001a).

Nos anos seguintes, Katunda compõe poucas obras. Em 1980 compõe ‘Trenodia al Poeta morto’, em 1982 ‘La dame et la licorne’, em 1982 (?) faz um arranjo para piano de ‘Ma mère l’oye’ de Maurice Ravel, e em 1983 (?) a redução para piano de ‘Cantos de Macunaíma’ (KATER, 2001a).

Eunice Katunda faleceu em 3 de agosto de 1990, na casa de seu filho Igor Catunda, em São José dos Campos, S.P. O filho manifestou sua tristeza, porque, apesar de sua rica contribuição para o meio musical brasileiro, a mãe morreu “à míngua, morreu sem um tostão... nos braços da minha esposa” (E. Igor Catunda).

2.3.2 Esther Scliar

Esther Scliar nasceu em 28 de setembro de 1926, na cidade de Porto Alegre (R.S.), filha de Isaac Scliar e Rosa Scliar. Sua mãe era militante do Partido Comunista. Deportada por razões políticas, a família passou a viver em Rivera, no Uruguai. Em 1929, nasceu a segunda filha do casal, Leonor. Em 1931, já no Brasil, em Livramento (R.S.), Rosa Scliar

abandonou a família. Esther Scliar estava com apenas cinco anos de idade. Apesar do pouco convívio com sua mãe, a atuação política de Scliar em idade adulta pode ser um índice de afinidades entre as duas mulheres⁹⁰.

Isaac Scliar mudou-se com suas filhas para Passo Fundo, em 1932, cidade em que residia sua irmã, Rosa Scliar Kruter e o marido, Jayme Kruter. As duas crianças foram entregues aos cuidados dos tios. Em 1934, incentivada pelo ambiente familiar, Esther Scliar começa a ter aulas de piano com uma prima, Eva Kruter, e depois com Judith Pacheco.

Com o segundo casamento do pai, em 1938, a família transferiu-se para Porto Alegre, cidade em que Esther Scliar morou por muitos anos. Durante a sua adolescência, ela e a irmã, Leonor, participavam das atividades culturais do Colégio Americano onde estudavam. Nas atividades extracurriculares da escola, freqüentemente, Esther Scliar apresentava-se ao piano.

Sua primeira formação institucional em música ocorreu no Instituto Belas Artes de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, pelo qual, em 1945, ela diplomou-se em piano com láurea. No ano seguinte, ingressou no curso de Composição deste mesmo Instituto, no qual foi aluna de Paulo Guedes, Enio de Freitas e Castro e Demóstenes Xavier, entre outros.

Em 1948, ela viajou ao Rio de Janeiro, para ter aulas de composição com Koellreuter, permanecendo nesta cidade até 1950. Estes foram anos de um aprendizado muito intenso, incluindo uma viagem à Europa para fazer curso de regência com um dos grandes nomes da música nova de sua época, Herman Scherchen⁹¹.

Em 1950, Scliar participou, como aluna de composição e monitora de Kollreuter, do 1º Curso de Férias de Teresópolis⁹². Embora o interesse de Scliar por composição viesse de bastante tempo (em 1946 ela ingressou no curso de composição do Instituto Belas Artes de Porto Alegre), conforme o catálogo elaborado por MACHADO, a sua primeira obra data deste período. Em 1950, Scliar compôs 'Ao Sair da Lua', para três vozes: soprano, *mezzo* e contralto.

Durante o ano de 1950, Scliar também teve aulas de piano, em São Paulo, com José Kliass e Eunice Catunda, que foi também sua companheira de estudos (SCLIAR, [1950]) Decepcionada por Kliass a ter dissuadido de ser concertista, e com um estado emocional fragilizado, Scliar cometeu, neste ano, a sua primeira tentativa de suicídio e regressou a Porto Alegre (SCLIAR-CABRAL, 1987).

⁹⁰ Esther Scliar também foi filiada ao Partido Comunista Brasileiro. O primeiro reencontro com a mãe aconteceu somente após a sua graduação no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, portanto quando Scliar já era adulta.

⁹¹ Vide p.37-42.

⁹² Este foi o primeiro ano de uma colaboração que se estendeu por longo período. Scliar participou deste festival como professora nos anos de 1964, 1968, 1970 e 1971.

Em Porto Alegre (R.S.), ela passou a residir com a irmã, Leonor Scliar. Nesta época, Esther Scliar começou a trabalhar como pianista oficial da OSPA, sob a regência de Pablo Komlós, além de ministrar aulas particulares de Piano, Teoria e Harmonia. Suas atividades profissionais incluíam o acompanhamento da classe de bailarinos da coreógrafa Tony Seitz Petzold e a atuação como camerista junto a músicos que se apresentavam na cidade de Porto Alegre.

Em 1952, Esther Scliar foi uma das fundadoras e primeira regente do Coro da Associação Juvenil Musical de Porto Alegre. A partir desta data, começou a compor com mais frequência, a maior parte dessas obras é para coral. Colaborou como pianista com a soprano Vera Janocopulos. Observa-se aqui a estreita relação entre o seu trabalho como regente e o estímulo para compor. Todas as dezesseis obras compostas em 1953 incluem vozes e oito delas são para coro à capela. A própria Esther Scliar regeu a estréia de obras suas como ‘Vira a Moenda’ (1953) (arranjo) e ‘Dorme-Dorme’ (1953)⁹³.

Em seu livro ‘Gender and The Musical Canon’, Citron mostra como a dicotomia público/privado é importante quando se observa a formação dos cânones da música ocidental. Analisando a produção do século XVIII, Citron chama a atenção para o fato de serem as reuniões privadas, na sua maior parte organizadas por mulheres, o maior veículo para apresentação de obras de compositoras, em oposição ao espaço público. Por uma série de motivos, incluindo possibilidades reais de apresentação, novamente observa-se aqui o uso privado (compõe para o seu próprio coro) no começo da trajetória de Scliar⁹⁴.

Há também obras relacionadas à sua prática didática neste período. Em 1953, Scliar escreveu ‘Toada de Nanã’ para instrumental infantil e ‘No Parque’ para coro infantil a duas vozes. Talvez a amizade com Geni Marcondes⁹⁵, sua amiga desde a viagem à Europa, cinco anos antes, tenha estimulado a composição de cunho pedagógico de Scliar, pois Marcondes atuava nesta área. A parceria com Geni Marcondes foi duradoura e manifestou-se em diferentes frentes. Esther Scliar escreveu obras vocais sobre versos de Geni Marcondes

⁹³ Estréia no 2º Festival da Juventude Farroupilha, no Teatro São Pedro, Porto Alegre, 11/06/1953.

(MACHADO, 2002, p.27) e Programa no acervo particular.

⁹⁴ Além disso, o gênero vocal está historicamente ligado à prática musical de mulheres. Na pesquisa que Laurie Seddon faz atualmente sobre a *Women’s Composer’s Society* fundada em Londres em 1911, uma das mais antigas sociedades de compositoras, há uma predominância de obras vocais nos arquivos do grupo no Royal College of Music.

⁹⁵ Musicista natural de Taubaté, SP, Geni Marcondes teve intensa atividade pedagógica em sua cidade natal e no Rio de Janeiro. Compositora e pianista, escreveu muitas obras ligadas ao seu trabalho com crianças. De 1945 a 1978, foi redatora de programas musicais da Rádio MEC, RJ. Criou e dirigiu, de 1944 a 1960, o Setor Infanto-Juvenil desta rádio. Também escreveu bastante para o teatro. Estudou com o maestro Koellreuter de 1942 a 1943, casando-se com ele no ano de 1944. Estudou esporadicamente harmonia, contraponto e composição com Esther Scliar, na década de 60 e parte de 70, e orquestração com Guerra Peixe (ROCHA, 1986, p.66-67).

(Papagaio Louro, Flor da Noite, Acalanto, Oração à Manhã e Por Sete Mares, todas de 1953) e, em anos posteriores, fez a orquestração de obras de Geni Marcondes para o teatro: a música da peça ‘Guerras do Alecrim e da Manjerona’, de Antônio José da Silva, em 1957 e da música ‘A Marcha dos Deputados’ para o documentário ‘Revolução na América do Sul’ de Augusto Boal, para o Teatro de Arena (1960). (MACHADO, p.20).

Foi Geny Marcondes quem indicou Esther Scliar para lecionar na Escola da Associação de Servidores Públicos do Rio de Janeiro (1957-1958), período em que Scliar escreveu diversas obras destinadas aos seus alunos. Em muitos casos, o interesse pela composição foi nutrido pela prática pedagógica e vice-versa. A biógrafa de Ruth Crawford Seeger, compositora americana, por exemplo, comenta como o seu interesse pela composição nasce de seu trabalho como professora de piano (TICK, 1997) ⁹⁶.

Das oito composições de Esther Scliar, no ano de 1954, uma delas é instrumental: ‘Duas Toadas para Piano’. Esta obra foi tocada por Zuleika Rosa Guedes, em agosto de 1955, no ‘Festival de Compositores Gaúchos’ realizado no auditório da Discoteca Pública. A primeira parte do concerto foi dedicada às composições de Esther Scliar (quatro obras vocais e as duas toadas) e a segunda às de Bruno Kiefer. A identidade de compositora de Esther Scliar aqui vem a público em meio a nomes como Armando Albuquerque e Bruno Kiefer.

A crítica de Paulo Antônio em jornal Porto Alegrense foi positiva: “As poucas composições em que deu a conhecer ao seu público o seu talento foram o suficiente para se constatar uma sensibilidade pródiga e avantajados recursos de composição” (ANTÔNIO, 1955). O crítico afirma haver ouvido obras anteriores de Scliar: “Desde há muito Esther Scliar expandiu sua inclinação pela composição. Ouvi há muitos anos suas primeiras tentativas, um tanto primitivas e cheias de pitoresco, mas já com forte preocupação com o ambiente local” (*Ibid.*) É provável que as obras às quais o crítico se refere sejam anteriores à ida de Esther Scliar para o Rio de Janeiro e tenham se extraviado.

No ano de 1956, Esther Scliar decide retornar ao Rio de Janeiro, aonde permanece até seu falecimento, em 1978. Lá teve aulas com Cláudio Santoro, ao mesmo tempo em que se dedicava ao ensino de Teoria Musical, Percepção e Análise. Nos anos que se seguiram, paralelamente à atuação como professora particular, ela trabalhou em diversos locais da

⁹⁶ Ruth Crawford encontrou o seu caminho na composição através da rotina de tocar músicas para seus alunos. Algumas anotações em seu diário delinham os passos. Em 18 de dezembro, 1918, Ruth “olhou alguma música [para ensinar] e improvisou algumas.” 3 de Janeiro, 1919: “Escrevi mais uma peça para piano- a segunda” ela escreveu, acrescentando, “Amo fazê-lo!”. Ruth Crawford *found her way to composition through the routine of playing through music for her small pupils. A few notations in her diary outline the steps. On December 18, 1918, Ruth “looked over more music [for teaching] and improvised some.” January 3, 1919: “Have made up another piano piece-2nd one”, she wrote, adding, “Love to do it!”* (TICK, 1997, p.22).

cidade. Lecionou na Escola da Associação de Servidores Públicos do Rio de Janeiro (1957-1958); atuou como pianista do Coral Pró-Música do Rio de Janeiro (1957-1959); integrou o coro da Rádio MEC (1962-1968). Em 1967, Scliar Foi contratada para dar aulas de Teoria e Análise Musical no Instituto Villa-Lobos, sendo demitida em dezembro de 1968, após a decretação do AI-5.

Esther Scliar participou ativamente das atividades promovidas pelos Seminários de Música da Pró-Arte, fundados, em 1957, por Koellreuter e um grupo de professores⁹⁷. Os ‘Estatutos da Sociedade Civil- Os Seminários de Música Pró-Arte’ de 1973 encontram-se no acervo pessoal de Esther Scliar, e seu nome consta da lista de membros (ESTATUTOS, 1973)⁹⁸. Entre os projetos desta sociedade de que participou, destacam-se os Cursos de Férias da em Teresópolis (R.J.). Esther Scliar lecionou Análise, Percepção e Didática da Teoria Musical nos Seminários de Música da Pró-Arte de 1963 a 1976, quando passou a ser coordenadora das matérias teóricas. (SCLIAR-CABRAL, 1987)

Em 1975, Aylton Escobar a convidou a integrar o corpo docente da Escola de Música Villa-Lobos. Scliar participou diretamente desta iniciativa que se propunha revitalizar uma das instituições de ensino no Rio de Janeiro. A entrevista de Aylton Escobar reproduzida a seguir é esclarecedora quanto à natureza do trabalho então desenvolvido:

Apesar de uma equipe de professores excelente, a Escola andava adormecida, com uma projeção pequena para o que se propunha. Não senti vida própria ao chegar aqui. A Escola mais parecia uma filial da Escola Nacional de Música, feito que em si nada tem de reprovável mas, como os nossos objetivos são diferentes (o Villa-Lobos é uma instituição de cursos livres), não vi muito nexo em ficarmos repetindo as soluções de outras entidades. Afinal, não podemos ter pretensões de conservatório, se não o somos.

-Partimos então para as reformas. Conseguimos verba (\$1 milhão 250 mil) e fomos mudando o que podia ser mudado. Passamos a oferecer também cursos de música popular (violão, piano, percussão), reformulamos currículos, e, principalmente, mudamos o enfoque do estudo de música.

[...] Ao invés da cristalização do saber no diploma- uma decorrência social e econômica, mas não artística- queremos que a Escola saia do ostracismo em que se encontrava. Nossa Escola absorveu a Escola de Canto Lírico Carmem Gomes, temos professores como Paulo Moura, Esther Scliar e muitos outros, prontos a desenvolver nossa música popular e erudita. Até nos alunos já se vêem os primeiros frutos: não há mais o ar de preguiça, macunáfimo, que sentíamos. Há um entusiasmo contagiante no ar (ESCOBAR, 1976).

⁹⁷ Os seminários continuam em atividade. SOBRE a Pro Arte- Desde 1957. Disponível em: <<http://www.proarte.org.br>> Acesso em: 02 de janeiro de 2005.

⁹⁸ Cinco folhas de papel ofício datilografadas. Os outros membros da sociedade são: Saloméa Gandelman (presidente), Elza Usuropator Solachter, Homero Ribeiro de Magalhães, Leo Affonso de Moraes de Soares, Maria Therèse Odette Ernest Dias, Denis Borges Barbosa, Homero Ribeiro de Magalhães Filho (ESTATUTOS, 1973).

Esther identificou-se e participou ativamente das atividades da escola Villa-Lobos. Após a sua morte, Leonor Scliar-Cabral doou o piano de Scliar à escola que lhe era cara e que abrigou suas últimas atividades pedagógicas (SCLIAR-CABRAL, 1987).

Scliar não manteve vínculos institucionais longos, no Rio de Janeiro, mudando de local de trabalho conforme a oportunidade. Não obstante, durante este período ela construiu uma sólida reputação na cidade e mesmo em âmbito nacional, especialmente como professora. A reportagem de Antônio Hernandez, após o seu falecimento expressa a consternação da comunidade com a sua morte e afirma sua reputação como pedagoga:

Durante mais de dez anos, Esther Scliar ensinou nos Seminários de Música da Pro Arte e, como era única na cidade, multiplicava-se em aulas particulares, individuais e coletivas. A ela, professores como Arnaldo Estrella entregavam a formação dos seus discípulos nesses campos mais científicos da atividade musical. Profissional bem sucedida, respeitada e admirada em todos os círculos, dotada de impressionante capacidade de trabalho, nada permitia prever, na semana passada, quando organizava suas turmas de alunos no Instituto Villa-Lobos com o mesmo entusiasmo de sempre, nada permitia adivinhar nela o desenvolvimento de um processo de autodestruição (HERNANDEZ, 1978)⁹⁹.

Ao final da matéria, Hernandez ressalta também o trabalho de Scliar como compositora. Terá esta face da identidade da musicista se feito conhecer da mesma forma que seu trabalho como professora? Aparentemente não.

Durante os anos de 1960 e 1961, Esther Scliar teve aulas de composição com seu ex-colega do ‘Grupo Música Viva’ Edino Krieger. Neste período, compôs a ‘Sonata para Flauta e Piano’ (1960) e a ‘Sonata para Piano’ (1961), obra que lhe rendeu o primeiro prêmio em concurso promovido pela Rádio MEC. Em seu testemunho, Krieger minimiza sua influência nas composições e menciona a severa autocrítica de Esther Scliar:

Em 1960 ela me pediu que olhasse alguns trabalhos de composição que ela estava fazendo. Passamos então a nos encontrar semanalmente. Na verdade, meu papel era principalmente incentivá-la a vencer sua própria auto-crítica e libertar sua fantasia criadora. Acompanhei, assim, durante meses, a lenta e sofrida gestação de sua *Sonata para Piano* e também, se me lembro, da *Sonata para Flauta e Piano* – obras que ela arrancava de si mesma página por página, compasso por compasso, sempre torturada pela dúvida de que era aquilo mesmo o que devia ter escrito (KRIEGER apud. MACHADO, 2002, p.162).

⁹⁹ O autor menciona “Instituto Villa-Lobos”, mas, neste período, Scliar lecionava na “Escola Villa Lobos.”



Fig. 4. Manuscrito de ‘Sonata para piano’ (1961).

À sua irmã, a compositora costumava queixar-se também de sua “falta de fluência” (E. Leonor Scliar Cabral). Inquietações semelhantes tem sido expressas por outras compositoras e seguramente um dos motivos é o desconforto com as expectativas em um meio tradicionalmente masculino. A este respeito, a compositora inglesa Rhian Samuel afirma: “Você está lutando contra os papéis que a sociedade criou para você. Mas o que as pessoas não percebem é que você está lutando consigo mesma por causa de sua formação.” (SAMUEL apud ANDREWS, 2004, p.63)¹⁰⁰.

Com a auto-crítica que lhe era característica, Esther Scliar mostrava pouco as suas composições até mesmo para os colegas. Quando perguntado se Scliar lhe mostrava as suas obras, o amigo e compositor Emílio Terraza¹⁰¹ contou:

T-Quase nada, ela tem uma peça pra coral linda, linda, linda, e tinha o quarteto de cordas também, mas a peça de coro, lindíssima! Mas não se preocupava muito com isso. Era professora mesmo, era braba, era uma cobrona. No Rio de Janeiro todos esses cobrões foram alunos dela. Tudo passou pela mão dela. Todos.

J-Ela não mostrava pro senhor as composições?!

T- Não, escondia, eu quase que não sabia que ela estava compondo! É... Um dia: “- Ah, tenho uma peça coral....

-Ô, você compõe?!

Era assim. Aí é que eu vim a conhecer essa peça coral que é muito linda, poucas vezes se toca (E. Emílio Terraza).

¹⁰⁰ You’re fighting against the roles society has made for you. But what people don’t realize is that you’re fighting against yourself because of your background (SAMUEL apud ANDREWS, 2004: p.63).

¹⁰¹ Compositor argentino naturalizado brasileiro. É professor aposentado da Universidade de Brasília.

Embora alguns de seus alunos comentem em depoimentos que Esther Scliar lhes mostrava suas composições (Aluizo Arcela, Nestor de Holanda Cavalcante, em MACHADO, 2002), outros afirmam ter tido pouco contato com este lado da mestra:

Tive pouca oportunidade de conviver com a Esther compositora, embora conhecesse bem a sua obra. Tenho a impressão de que ela valorizava mais sua atividade de educadora e não falava muito sobre seu trabalho de composição. Mas as duas outras facetas que ela me mostrou, a educadora e a mulher integrada no seu tempo foram suficientes para a minha formação, como músico e como ser humano. (WALDERMAR FALCÃO apud MACHADO, 2003, p.148)

Vim conhecer melhor as composições de Esther algum tempo depois de sua morte. Sinto-me inteiramente cúmplice de sua música, me emociono muito, penso conhecer os caminhos que ela trilha...(BIA PAES LEME apud MACHADO, 2003, p.164)

Apesar da impressão auferida dos depoimentos de que a identidade de professora era o mais importante para Scliar, a musicista, ao referir-se sobre sua jornada, falou sobre o significado da composição para ela:

Poucos vivem de composição, até mesmo em música popular. Eu, por exemplo, dou aulas. Compor vira quase um hobby. Algo que faço à noite, nos fins-de-semana. Alguns vão pescar, não é? Eu componho. É claro que é diferente: compor exige algum fosfato, e às vezes, depois de dar aulas, corrigir provas, trabalhos, etc... não dá pra fazer mais nada. Não que eu não goste de dar aulas – gosto, e até muito. Mas preferiria ficar compondo (SCLIAR apud IR, 1976).

Em correspondência encontrada em seu acervo particular, há uma carta a Emílio Terraza e sua esposa Marly, na qual ela diz:

Estou mandando a minha última peça (talvez algum grupo se interesse por realizá-la em Bsb). Este ano realmente assumi a composição, uma das razões pelas quais não escrevi todo este tempo, pois não se vive da composição por estas bandas, e assim, só depois do trabalho, o que sobrecarrega um pouco; mas está tudo bem, porque o que manda é a cuca. Beijos a esses filhos lindos, Muitos beijos a vocês (SCLIAR, [s.d.]).

Scliar preparava com zelo suas aulas- haja vista o farto material que utilizava e os textos didáticos que elaborou. A real admiração e o respeito por parte dos seus alunos¹⁰² são indicativos de uma realização pessoal também no magistério. Leonor Scliar-Cabral sintetiza bem:

¹⁰² O acervo pessoal de Esther Scliar está repleto de correspondências de seus ex-alunos.

Ela na verdade, eu acho assim, fazendo uma análise mais à distância, eu acho que entre o que ela gostava de fazer, eu acho que ela se dividia entre o magistério e a composição. Porque ela se doava completamente. Os alunos tinham paixão pela Esther. Era uma doação. Talvez até por instinto maternal, ela tinha um instinto maternal muito grande, tivesse sido canalizado para o magistério. Ela se doava completamente, então não posso... Pode ser que a nível consciente ela achasse que estivesse sacrificando o tempo da composição para o magistério, mas no íntimo, acredito que fosse parêntese (E. Leonor Scliar-Cabral).

Muito respeitada no Rio de Janeiro, a sua atividade como pedagoga teve também um alcance nacional, pois Esther Scliar viajou a diversas cidades brasileiras para ministrar cursos. Esteve em Brasília, (DF,1967), Natal (RN,1968), Ouro Preto (MG, 1969) - “Mais de cem alunos!” (SCLIAR, 1969) - Fortaleza (CE), e Juiz de Fora (MG,1978), para citar apenas alguns deles. Prova de sua reputação foi o convite que recebeu para lecionar na Universidade de Brasília em 1965: “Recebi convite para lecionar na Universidade de Brasília; o convite foi feito antes de estourar a crise. Beijos da Esther” (SCLIAR, 1965).

Mesmo depois de estourada a crise, Esther Scliar era um dos nomes cogitados para a reestruturação do departamento, mas, segundo Emílio Terraça, a compositora não teve interesse em mudar-se para a capital:

T- Sim, porque fecharam todo o instituto, os alunos, então o reitor e o ministro pediram assim que convocassem os cobrões que achassem no Brasil, São Paulo, Rio, e tal, da arquitetura, da música, tudo né?! E não era seminário, encontro, não lembro o nome, fórum... para pedir a reabertura.

J- E a Esther veio também?!

T- É, a Esther veio comigo. Aí eu falei bom, me incumbiram a tarefa terrível de fazer o relatório final e a proposta final e fazer o currículo do departamento de música, a Esther me ajudou, eu falei bom, vou embora. Fui embora, aí continuamos trabalhando, a Esther dava aula de análise né? A Esther era a Nadia Boulanger do Brasil...(E. Emílio Terraza)

Em carta constante de seu acervo pessoal, amigos de Esther Scliar comentam a sua possível ida a Brasília:

Estivemos com o Rossi. Você falou com ele, depois de sua volta da Europa? Conversamos um bocado sobre Brasília, sobre o Instituto Vila Lobos e sobre você. Ele acha que tu és a pessoa que mais entende de música no Brasil, atualmente. Eu disse: não exageremos, tem o Siqueira, o Bochino¹⁰³, o Eremildo. Ficamos sabendo que você não ensina mais no I.V.L., que pena...(ANA, [s.d.]

Embora tenha ido algumas vezes a Brasília, em 1967 e em 1968, Scliar decide não permanecer como professora na capital. Nesta época, ela estava bastante envolvida com o trabalho no Instituto Vila Lobos (RJ), onde foi liderança fundamental na estruturação do currículo para formação de professores de música, conforme relata Emílio Terraza:

Terraza -Aí então Reginaldo [Carvalho] falou: Bom, o que você vai fazer?!- Eu vou fazer o projeto com a Esther. Ótimo, então tá! Bom começo. Demoramos uns meses né? Nesse ritmo né?

-Pra montar o curso?

Terraza- É, montamos toda a estrutura curricular, inclusive o principal que era a escola de formação de professores. Professores específicos para o segundo grau. Já numa proposta da gente, que não fosse só o cara que manda cantar o hino nacional nas festas da pátria...Era pra valer mesmo. E fora as aulas de altíssimo nível que tinha lá (E.Emílio Terraza).

Não obstante o seu temperamento reservado, sua identidade de compositora era conhecida no meio artístico. Algumas de suas obras foram compostas por encomenda de músicos, outras por instituições para concursos. Entre elas destacamos a trilha sonora do filme ‘A Derrota’, de Mário Fiorentino (1961); ‘Trio Imbricata’ (1976) encomendado pelo trio Música Viva, (NORTON MOROZOWICZ apud MACHADO, 2002, p.176); ‘Toada de Gabinete’ (1976) encomendada pela rádio e Jornal do Brasil para o V Concurso de Corais no Rio de Janeiro (TOADA, [1976])¹⁰⁴. Em meio à sua correspondência, constata-se também encomendas de músicos: “...Você tem uma peça para fl(tim) Cla-fg-trompa-trompete-piano-

¹⁰³ Provavelmente Alceu Bochino (1918).

¹⁰⁴ Os outros compositores das obras de confronto eram: Ernst Mahle, Vânia Dantas Leite e Gilberto Mendes.

percussão-1 1º viol.-1 2º viol.- 1 vla, 1 vlc. 1 cb? Caso não tenha, faça uma para o conjunto música nova da UFBA” (CARTÃO, 1977)¹⁰⁵. Zacarias Valliati do clube de Flautistas do Rio Grande do Sul escreveu contando que planejava organizar programa de compositores gaúchos e encomendou obra de Esther Scliar (VALLIATI, 1977).

Esther Scliar foi requisitada para participar de bancas de concursos, seminários e debates públicos em diversas ocasiões. Destacam-se a banca do Concurso Nacional para Violão ‘Isaías Savio’ da Faculdade Nacional Musical Palestrina e MEC/Funarte através do Instituto Nacional de Música em 20 de junho de 1977, junto com Marlos Nobre e Leo Soares; o Simpósio ‘Valor e Desvalor da Obra Musical’, no dia 08/10/1977, cujos membros da mesa redonda eram Willy Correa de Oliveira (SP), Nestor de Holanda (RJ), José Maria Neves (RJ), H.J.Koellreuter (RJ) e Esther Scliar (RJ), a única mulher do grupo. Obras suas figuraram como peças de confronto em concursos como o já citado V Concurso de Corais no Rio de Janeiro, com a ‘Toada de Gabinete’ (1976), e o I Concurso Nacional de Piano do Rio Grande do Norte, de 21 a 27 de julho de 1974, em que sua Sonata para Piano era uma das opções para obras de confronto¹⁰⁶. Ela presidiu também a banca examinadora da prova para Professores de Música do Ensino Médio em Brasília, D.F. (1967), foi membro do Júri do Concurso Universitário da Canção, Rio de Janeiro, R.J. (1968), Membro do Júri do Concurso Estadual de Composição em Salvador, BA (1969) e outros (MACHADO, 2002, p. 22).

Em sua trajetória, Esther Scliar conquistou o respeito de seus pares. Em uma de suas últimas entrevistas, de 1976, ela fala de como sua postura mudara no que se referia ao seu trabalho como compositora. Neste período, Scliar já tinha uma reputação estabelecida no meio musical brasileiro:

Antigamente eu morria de medo de expor as composições, pedir pra alguém interpretar. Agora estou mais confiante...ponho a composição embaixo do braço e vou até o intérprete, solicitando que ele a inclua em seu repertório, que a toque, enfim, que dê uma chance! Todos são gentis, ninguém diz que não. Mas sempre se arranja uma desculpa...falta de tempo, vou viajar, etc, etc, etc... (SCLIAR apud IR)

Outro fator que dificultou a divulgação da obra de Scliar foi sua não publicação. Somadas as dificuldades do mercado editorial e o temperamento reservado de Esther Scliar, a compositora viu poucas de suas obras editadas¹⁰⁷. A esse respeito, Leonor Scliar-Cabral

¹⁰⁵ Cartão de Salvador (BA), de 14 nov. 1977, assinatura ilegível.

¹⁰⁶ Programa do acervo pessoal de Leonor Scliar-Cabral.

¹⁰⁷ *Ofulú Lorê* foi publicado pelo Madrigal Renascentista F.A. em Belo Horizonte, 1976.

comenta: “A Esther era muito descuidada em relação à publicação da obra dela. Não publicava, não cuidou da publicação” (E. Leonor Scliar-Cabral).

Em meio à correspondência de Esther Scliar, há um cartão de Bruno Kiefer lhe contando que o Appel, fundador da editora Movimento e ele “andamos pensando em reunir peças corais tuas para fins de futura publicação” (KIEFER, 1977). Kiefer solicita que ela lhe responda o mais rápido possível. Infelizmente essa publicação não se viabilizou.

Esther Scliar passava por fases de melancolia e de desânimo. Muitos de seus amigos, sensíveis ao seu trabalho, procuravam incentivá-la. A ex-aluna Vânia Dantas Leite lhe escreveu de Washington a 1/10/76: “p.s. Você está compondo? Não pare!” (LEITE, 1976)¹⁰⁸ Também o amigo José Maria Neves lhe incentivava a ir a Paris¹⁰⁹:

Como vai você? O que tem feito? Como estão seus projetos de viagem até cá? Perguntei a um monte de gente se tinha notícia de algum dossier seu na Embaixada da França ou na UNESCO, mas não soube de nada. Mas, mesmo se você não fez pedidos nessa linha, acho que você deve dar um jeito de vir de qualquer maneira. Seria muito bom para você. Que tal se reservasse as férias grandes (ou uns 3 meses em qualquer outra época) e viesse por conta própria, somente para curtir programas, ir a concertos, entrar em contato com compositores, etc? (NEVES, 1975)

Em 1977, a obra de Esther Scliar foi selecionada para fazer parte de uma ‘Exposição de Música Contemporânea Brasileira’ em Tóquio, no Japão. A exposição ocorreu de 19 a 22 de abril. A carta convite detalha que a exposição de partituras ocorreria “com audições de discos e cintas magnetofônicas com obras de compositores brasileiros contemporâneos. Para o mesmo período da exposição, estações de rádio de Tóquio estão programando audições radiofônicas com música contemporânea brasileira” (VINHOLES, 1977).

Em janeiro de 1978, Esther Scliar ministrou seu último curso. Ela participou, como professora, do ‘7º Curso Latino-Americano de Música Contemporânea’, em São João del Rey (M.G.). No curso, encontrou os colegas Koellreuter, José Maria Neves, Gilberto Mendes, Conrado Silva, Emílio Terraza e outros (RESUMO, [1978]). Emílio Terraza conta que Scliar retornou mais cedo para o Rio de Janeiro, pois passava mal com problemas de pressão alta, ela lhe deixou um bilhete de despedida (E. Emílio Terraza). No dia 18 de março, no Rio de Janeiro, a musicista pôs fim à sua vida de forma trágica e prematura, surpreendendo familiares, alunos, amigos e a comunidade musical do país.

¹⁰⁸ Ex. aluna de Esther Scliar, Vânia Dantas Leite é atualmente professora de composição da UNIRIO, R.J.

¹⁰⁹ Scliar planeja esta viagem, mas ela não se viabiliza.



Fig. 5. Esther Scliar. Sétimo curso Latino Americano de Música Contemporânea- São João Del Rey.

3. ANÁLISE MUSICAL

Este capítulo contém uma análise das sonatas para piano compostas por Eunice Katunda e Esther Scliar, nos anos de 1960 e 1961, respectivamente. Embora escritas à mesma época, é provável que Scliar não conhecesse a sonata de Katunda em 1961, pois as musicistas moravam em estados diferentes neste período: Scliar morava no Rio de Janeiro (R.J.) e Katunda em São Paulo (SP). Em carta de 1978, Katunda afirma também não conhecer a sonata de Esther Scliar (KATUNDA, 1978).

Não obstante, a presente análise estabelece paralelos entre as duas obras. A proximidade de Eunice Katunda e Esther Scliar com o nacionalismo musical no Brasil, que evidencia-se nas obras ‘Sonata de Louvação’ (1960) e ‘Sonata para piano’ (1961), foi abordada no segundo capítulo. Embora não seja o foco principal da abordagem, as análises seguintes refletem sobre esta questão.

O paralelo entre as duas obras é traçado também a partir de seus primeiros movimentos, ambos em esquema de Sonata, referenciando as discussões sobre narrativas musicais propostas pelos Estudos de Gênero em Música (vide revisão bibliográfica, p.22-27). Ainda que enfocando parâmetros distintos - a ambientação harmônica e a estrutura no caso da ‘Sonata de Louvação’, e o uso de registros e a estrutura na ‘Sonata para piano’ de Scliar - ambas as abordagens desvelam padrões cíclicos¹¹⁰ dos discursos musicais.

¹¹⁰ Em sua definição no dicionário, o termo cíclico designa ‘ritmo de sucessão ou repetição de um fenômeno’ (HOLANDA, A. B. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Editora Nova Fronteira). As autoras McClary (1991) e Hisama (2002) fizeram uso do termo em seus trabalhos para caracterizar reiteraões sucessivas no discurso musical.

A palavra ‘cíclico’ designa também transformações cujo estado final coincide com o estado inicial, caso da ambientação harmônica de cada uma das seções do primeiro movimento da Sonata de Louvação (1960). Para diferenciar os dois usos empregamos a definição de ‘ambientação harmônica circular’ na análise a seguir apresentada.

3.1. SONATA DE LOUVAÇÃO (1960)

Nacionalismo

Depois de cruzar fronteiras, participar de festivais internacionais e conhecer o repertório de vanguarda no hemisfério norte, Katunda voltou-se novamente para o ‘nacional’ em suas composições. Algumas de suas obras para piano das décadas de 50 e 60 trazem referências explícitas a seu trabalho de pesquisa em São Paulo e na Bahia. Em 1952, Katunda compôs ‘Estudos Folclóricos: Canto Praiano e Canto de Reis’ (Canto de Folia de Reis de Ribeirão Preto); em anos posteriores, fez a transcrição para piano de ‘Trovador Obstinado’ (1958), ‘Sonata de Louvação’ (1960)¹¹¹ e ‘Seresta Piracicaba’ (1965).

O contato de Katunda com pressupostos nacionalistas remonta a 1942, período em que iniciou aulas de composição com Camargo Guarnieri. Neste período, conheceu também os escritos de Mário de Andrade. Segundo Carlos Kater:

Aprende com o músico nacionalista o respeito pelo texto musical, a compreensão do “brasileiro” - isto é, da música brasileira como fenômeno original e autêntico – e a importância de Mário de Andrade, cujo *Ensaio sobre a música brasileira* torna-se, desde essa época, fonte de referência constante (KATER, 2001, p.16).

É provável que ‘Ensaio sobre a Música Brasileira’, obra influente na primeira fase do nacionalismo musical brasileiro, seja também referência importante para a obra de Katunda. Neste livro, o autor propõe que suítes e ‘peças grandes’ sejam compostas de partes contrastantes inspiradas em manifestações da música popular. Entre suas sugestões para as partes, encontram-se o ‘Acalanto’ e a ‘Louvação’, como na Sonata de Katunda. Lê-se: “Dentro de criações dessas, sempre conservando a liberdade individual a gente podia obedecer à obsessão humana pela construção ternária e seguir o conselho razoável de diversidade entre as partes. ‘Ponteio, Acalanto e Samba’; ‘Chimarrita, Abôio e Louvação’ (ANDRADE, 1972, p. 69). A Sonata de Louvação conforma-se à proposta de ‘peça grande’ de Mário de Andrade, incluindo um ‘Acalanto’ como segundo e último movimento.

¹¹¹ Kater propõe duas datas possíveis para a composição de ‘Sonata de Louvação’: 1958 (?) e 1960 (2001, p.100). Entretanto, o currículo de Katunda apresenta a data de 1960. A versão revisada é de 1967, como consta no manuscrito em posse de Igor Catunda.

No livro ‘Danças Dramáticas do Brasil’ (1982), Mário de Andrade discorre sobre o canto de Louvação, que veio a dar nome à Sonata, como parte integrante de práticas populares:

Ainda mais geral é o rito de cantar louvações e despedidas. Já os Reisados faziam isso. “A parte introdutória, isto é, o Bendito, as saudações, os dançados, são comuns à pluralidade de semelhantes folguedos”. Essa tradição passou das Janeiras e Reis para dentro das danças dramáticas, como prova a utilização de idéias poéticas idênticas e mesmos textos. As louvações ou são profanas, dirigidas ao dono da casa em que dançam, e sua família, ou religiosas, salvando o Natal, e os Santos Reis. (...)

As louvações recebem no Nordeste às vezes o nome antigo de Loas, mas este nome designa especialmente certas recitações de alguns bailados, fixas como parte obrigatória deles, e móveis como escolha dos versos. Algumas das louvações são chamadas Benditos, são as que coincidem na temática, com as atuais canções de esmolar dos mendigos. Às vezes mesmo são as próprias canções de mendicância tradicionais, que se transplantaram pra dentro das danças dramáticas. Gente do povo, no geral trabalhadeira, esmolando à mendiga... (ANDRADE, 1982, p.58,59)¹¹².

Katunda transpõe a idéia de ‘Louvação’ de práticas vocais relacionadas a Danças Dramáticas para uma obra instrumental. Constituída de diversas seções contrastantes, a obra apresenta dois movimentos: I-Dos Bardos do meu Sertão- Allegro deciso- e II- De Acalantos e Noites- Calmo e Triste. Este último referencia a noite, concluindo a obra em um tempo lento e com a indicação ao final de “*rall* e morrendo muito nostálgico.”

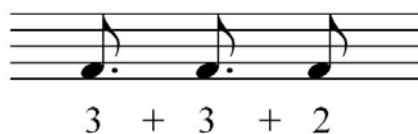
A ‘nostalgia’ é parte integrante desta obra que, ao retomar uma linguagem harmônica com sentida inclinação para o diatônico, guarda poucas semelhanças com suas obras atonais como ‘Sonatina’ (1946) e ‘Quatro Epígrafes’ (1948). Esta ‘nostalgia’ pode ser apreendida também do texto musical. A forma do primeiro movimento promove a reiteração de seções que remetem a um passado temporal recente da própria obra; no segundo movimento um parêntese de dois compassos reitera fragmentos do primeiro Grupo Temático do 1º Movimento em dinâmica *pp*, como ouvindo o canto de um lugar distante. A melodia do segundo movimento assemelha-se ao 2º Grupo Temático do 1º Movimento [cf. ex. 14 e ex. 15] A palavra ‘nostálgico’ define também o caráter do 2º Grupo Temático no primeiro movimento, ‘calmo e nostálgico’.

¹¹² Neste mesmo livro, constam alguns exemplos de cantos de loas e cantos de louvação, entre eles uma ‘Louvação Religiosa’ e uma ‘Louvação Geral’ (ANDRADE, 1982, p.131-2).

No livro ‘Ensaio sobre a Música Brasileira’, Mário de Andrade aborda também o parâmetro ritmo em sua discussão sobre a formação da música nacional, tratando quase que exclusivamente da síncope (1972, p.29-39). Ao enfatizar a riqueza da síncope na música popular, Andrade sugere o seu estudo, assimilação e desenvolvimento por parte dos compositores, direção de fato explorada por aqueles ligados ao nacionalismo:

Em todo caso afirmo que *tal como é realizado* na execução e não como está grafado no populario [sic] impresso, o sincopado brasileiro é rico. O que carece pois é que o músico artista assunte bem a realidade da execução popular e a *desenvolva* (1972, p.37).

Em estudo recente Carlos Sandroni discute a noção de ‘síncope brasileira’ (2001, p.19-37). Um dos padrões mais recorrentes na música brasileira de tradição oral é o *tresillo*, que se constrói sobre um ciclo de oito pulsações, ou 3+3+2. O exemplo 1 apresenta este padrão na notação musical convencional.



Ex.1 Tresillo

Uma das variações do *tresillo* é justamente o que Mário de Andrade denomina ‘síncope característica’:



Ex.2. Síncope Característica.

Sandroni problematiza a noção de síncope ao compreendê-la como um conjunto formado por ritmos aditivos e não como um deslocamento métrico: “o que era para Mário de

Andrade uma “síncope” (ainda que “característica”), pode ser visto como um *tresillo* cujos grupos ternários são subdivididos em 1+2” (2001, p.29). O conjunto de variantes do que Sandroni denominou ‘paradigma do *tresillo*’, é recorrente na obra de compositores nacionalistas, uso ligado à expressão do que é ‘ser brasileiro’.

Variações do paradigma do *tresillo* integram também o parâmetro ritmo na ‘Sonata de Louvação’, remetendo à tradição do repertório nacionalista para o piano. O primeiro Grupo Temático reitera diversas vezes a ‘síncope característica’ [cf. compasso 5, ex..3]. Os ostinatos rítmicos do segundo movimento são variações de ritmos aditivos, 3+3+2, como o *tresillo* [cf. ex.11 e ex.13]. O uso da síncope e a alternância métrica entre binário e ternário, característica do primeiro movimento da obra, é associada por Catunda à ‘rítmica nacional’ no texto ‘Atonalismo, dodecafonía e música nacional’:

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

3.1.1. Dos Bardos do meu sertão - Allegro deciso

Estrutura

Vários compositores brasileiros, cuja obra revela afinidades com pressupostos nacionalistas, compuseram sonatas ou sonatinas para piano, entre eles Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993), Guerra Peixe (1914-1993) e Esther Scliar. As sonatas para piano de compositores brasileiros surgem em maior número justamente nas décadas de 50 e 60. Após a Sonata para Piano de Nepomuceno (1894), são escassas as obras com este título, entre elas encontram-se as de Francisco Mignone e Cláudio Santoro (1942), de Lorenzo Fernández (1947) e, nos anos 50, de Edino Krieger e Cláudio Santoro. Eunice Katunda aderiu ao gênero Sonata em 1960, em período fortemente influenciado por suas incursões no folclore.

Na ‘Sonata de Louvação’, Katunda dialoga com a tradição de Primeiros Movimentos de Sonata, pois ‘Dos Bardos do meu Sertão- *Allegro deciso*’ apresenta também uma estrutura tripartite e forte contraste entre os dois Grupos Temáticos apresentados na primeira parte, a Exposição. Não obstante, a obra oferece um outro modelo narrativo, como veremos a seguir.

Grupos Temáticos

O contraste entre dois Grupos Temáticos, recorrente em primeiros movimentos à maneira de Sonata, também caracteriza a ‘Sonata de Louvação’. Este contraste acontece em diversos níveis: na ambientação harmônica; na dimensão e articulação das frases; na textura; no caráter; no tempo. A Tabela 1 compara esses elementos nos dois Grupos Temático:

ELEMENTOS	1º Grupo Temático Compassos. [7]-[23]	2º Grupo Temático Compassos [24]-[38]
Ambientação Harmônica	<ul style="list-style-type: none"> • Mi bemol Mixolídio elaborado cromaticamente. • Predominância de harmonizações Quartais. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dó Dórico (6º grau de Mib Mixolídio). • Predominância de acordes de terças sobrepostas.
Dimensão e articulação das frases	<ul style="list-style-type: none"> • Frases assimétricas (3+4=7), 6 e 4 compassos. • A mudança na fórmula de compasso no início do grupo temático também contribui para essa assimetria. 	<ul style="list-style-type: none"> • Frases simétricas: 4+4+4 compassos.
Textura	<ul style="list-style-type: none"> • Predominantemente cordal. • Escrita pianística. 	<ul style="list-style-type: none"> • Melodia acompanhada. • Remete à escrita vocal.
Caráter e Tempo (conforme indicação escrita na partitura)	<ul style="list-style-type: none"> • Allegro - mais animado, cantando.(c. 7) • Mais agitado e nervoso (c. 14) 	<ul style="list-style-type: none"> • Calmo, nostálgico, marcando o canto.

Tabela 1 Contraste entre 1º e 2º Grupos Temáticos - 1º Movimento da ‘Sonata de Louvação’

Os exemplos 3 e 4 ilustram o referido caráter contrastante entre os dois Grupos Temáticos. O primeiro Grupo Temático apresenta uma escrita idiomática que é peculiar ao piano. Desde o início de sua exposição [c.7, cf. ex.3], caracteriza-se pela reiteração de padrões rítmicos na sucessão de verticalidades formadas por, pelo menos, quatro sons. Esta escrita em blocos, com a reiteração de motivos rítmicos breves e circunscritos ao registro médio do instrumento, prevalece até o compasso [13]. A partir do compasso [14], a amplitude do movimento do baixo explora a região grave do instrumento e as figurações rítmicas realizadas pela mão direita exploram o registro agudo a partir do compasso [20]. A amplitude dos

registros, aliada à densidade cordal e à sua natureza rítmica caracterizam a escrita instrumental do primeiro Grupo Temático [cf. ex.3].

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff begins with the instruction "mais animado. Cantando" written above the staff. The music features a complex texture with many notes, including triplets and sixteenth notes. The lower staff has the marking "rall. cresc." below it. At the end of the first system, there is a marking "(me. marcato d.s.f.)" below the staff. The second system also consists of two staves. The upper staff has the marking "P cantando" above it. The music continues with similar complex textures. The notation is dense and expressive, characteristic of a late Romantic or early 20th-century style.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system includes the instruction *f marcato rall*. The second system is marked *muito agitado e nervoso*. The third system has *rue* written below it. The fourth system is marked *calmo - nostálgico* and contains sub-instructions *molto*, *rall*, *marcato*, and *canto*.

Ex.3: 1º Grupo Temático, Sonata de Louvação, *Allegro deciso*. c. [5]-[25] no manuscrito original.

No segundo Grupo Temático, o caráter ‘calmo e nostálgico’ [c.24] contrasta com o ‘agitado e nervoso’ [c.14] do primeiro Grupo Temático. A tessitura de uma oitava da voz superior dos acordes executados pela mão direita e o predomínio de graus conjuntos em sua linha melódica remetem à música vocal, com a indicação ‘marcado o canto’. O pedal formado pela reiteração da nota Dó no primeiro tempo de cada compasso do baixo alicerça a ambientação harmônica, em Dó Dórico. De forma orgânica, o acompanhamento reitera a ênfase na segunda menor melódica da voz superior entre nota Sol repetida quatro vezes e o ponto mais agudo da primeira frase, o Lá bemol.

The image displays a handwritten musical score for the second thematic group of the Sonata de Louvação. It consists of four systems of staves. The first system is marked "calmo - nostálgico" and includes performance instructions "marcado o canto" and "canto". The second system continues the piece. The third system shows a change in texture. The fourth system is marked "allegro deciso" and includes "brilhante" and "sfz" (sforzando) markings. The bottom of the fourth system is marked "hesitando e diminuendo".

Ex.4. 2º Grupo Temático, Sonata de Louvação, *Allegro deciso*. c.[22]-[35] no manuscrito original.

A Tabela 2 a seguir apresenta a disposição dos Grupos Temáticos no primeiro movimento:

SEÇÃO	EXPOSIÇÃO			
MATERIAL TEMÁTICO	Introdução	1º Grupo Temático	2º Grupo temático	Coda Material da Introdução
COMPASSOS	1-6	7-23	24-35	35-38

SEÇÃO	DESENVOLVIMENTO				
MATERIAL TEMÁTICO	Novo Material c	1º Grupo Temático	Material c	Material da Introdução	2º Grupo Temático
COMPASSOS	39-43	44-58	59-62	63-79	73-79

SEÇÃO	REEXPOSIÇÃO		
MATERIAL TEMÁTICO	1º Grupo Temático	2º Grupo Temático	Coda: Material da Introdução
COMPASSOS	80-99	100-106	107-114

Tabela 2 – Disposição dos Grupos Temáticos, *Allegro deciso* ‘Sonata de Louvação’

Como visto anteriormente, a seção de desenvolvimento abriga novo material temático entre os compassos [39]-[43], também contrastante com o ‘primeiro Grupo Temático’, reiterado no Desenvolvimento entre os compassos [44]-[58]. O ‘material c’, de ambientação harmônica modulante [cf. ex. 5] também remete à prática vocal, pois constitui-se de uma melodia de amplitude reduzida na voz superior com acompanhamento cordal. Com as indicações de ‘mais calmo e cantante’, compasso [39], e ‘menos movido-grave’ em sua segunda apresentação, no compasso [59], o ‘material c’ precede e sucede a reiteração quase literal do ‘primeiro Grupo Temático’ no Desenvolvimento, criando sub-seções bem definidas também nesta seção.

Ex.5. material c .Sonata de Louvação, *Allegro deciso. c.*[38]-[44].

O material temático c dá início à seção de Desenvolvimento, após uma cadência em Mib [cf. compasso 38, ex. 5], primeiro acorde da obra. A Exposição é harmonicamente fechada, pois conclui com o material da introdução e a ambientação harmônica do início da Sonata [cf. tabela 3]. A Tabela 3 apresenta a ambientação harmônica de cada Grupo Temático do primeiro movimento:

SEÇÕES	Material Temático	Ambientação Harmônica	Pedais e Ostinatos	Compassos
Exposição 38 Compassos	Introdução	Mib Mixolídio		1-6
	1º Grupo temático: a	Mib Mixolídio/Mib Dórico com elaborações cromáticas		7-23
			Pedal de Sib (5º Grau)	7-9
	2º Grupo Temático: b	Dó Dórico (6º Grau de Mib Mixolídio)	Pedal de Dó durante toda a seção.	24-35
Coda	Dó Dórico/Mib Mixolídio (cadência em Mib Mixolídio)		35-38	
Desenvolvimento 41 Compassos	Novo Material: c	Modulante (cadência em Fá menor-Dórico)		39-44
	1º Grupo Temático: a	Fá Dórico com elaborações cromáticas		44-58
			Pedal de Fá	47-52
			Pedal de Sib	53-55
	Material c	Modulante		59-62
	Material da Introdução		Ostinato Rítmico a duas vozes no baixo.	63-72
			Mib Mixolídio no soprano	63-68
			Fá Mixolídio no Soprano	68-72
2º Grupo Temático: b			73-79	
		Fá Mixolídio	73-75	
		Fá Dórico	76-79	
Recapitulação 34 Compassos	1º Grupo Temático: a			80-99
			Pedal de Fá	80-82
			Pedal de Sib	83-85
		Vide comp. 10-23 Mib Mixolídio		86-99
	2º Grupo Temático: b	Dó Dórico (6º Grau de Mi Mixolídio)		100-106
Coda- Material da Introdução	Mib Mixolídio		107-114	

Tabela 3 – Allegro deciso ‘Sonata de Louvação’

Como visto na Tabela 3, a seção de Desenvolvimento introduz uma nova ambientação harmônica, que contrasta com as demais seções. Com o seu início marcado por uma mudança também na armadura de clave [cf. ex. 5], esta seção abriga longos trechos com pedais na nota Fá entre os compassos [47]-[58], e [73]-[80], alternando os modos Fá Dórico e Fá Mixolídio nas vozes superiores. Esta seção abriga rearmonizações do Primeiro grupo Temático, em Fá Dórico, [cf. Tabela 3] do Material da Introdução em Mib Mixolídio e Fá Mixolídio [cf. Tabela 3] e do Segundo Grupo Temático, em Fá Mixolídio e Fá Dórico [cf. Tabela 3], além do novo material c. Esta mudança na palheta sonora introduz um nível significativo de contraste em relação à Exposição e à Reexposição.

Ao apresentar o 1º e 2º Grupos Temáticos com ambientações harmônicas centradas em Fá, a seção de Desenvolvimento aproxima temporariamente os dois Grupos Temáticos de harmonizações contrastantes na Exposição. Embora o Desenvolvimento conduza em crescendo sobre *ostinato* rítmico nos compassos [63]-[79] até a única dinâmica *ff* do movimento [c.77], a seção caracteriza-se por certa estaticidade harmônica gerada pelo uso freqüente de sons pedais e de *ostinatos* rítmicos. O ambiente harmônico proposto pela seção de Desenvolvimento, assim como na Exposição, é circular, pois inicia com uma modulação para Fá Dórico com a cadência no compasso [44], e finaliza também em Fá Dórico nos compassos [76]-[79].

A seção de Reexposição inicia com a volta do 1º Grupo Temático ainda sobre um pedal da nota Fá nos compassos [80]-[82] ao que se sucede a reiteração quase que literal dos dois Grupos Temáticos da Exposição. O 1º e o 2º Grupos Temáticos são apresentados na Reexposição com a mesma ambientação harmônica da Exposição: no 1º Grupo Temático predomina o Mib Mixolídio e no 2º Grupo Temático, Dó Dórico. O contraste entre Grupos Temáticos elaborado em diversos níveis na Exposição [cf. Tabela 1], que contribui para criar a dicotomia que alicerça a forma nesta obra, não conduz o discurso para algum tipo de resolução, seja harmônica, seja de outra natureza na seção de Reexposição¹¹³.

¹¹³ No repertório tonal, a seção de Reexposição é caracterizada por um retorno à tônica e resolução do conflito harmônico proposto na Exposição. Sobre o repertório do século XVIII, Rosen afirma: “*With all these forces interacting, the proportions of each classical work are individual. [...] One requirement remains fixed: a long, firm and unequivocally resolved section in the tonic at the end, dramatic if need be, but clearly reducing all the harmonic tensions of the work... There is always a reinterpretation of the exposition after the return to the tonic.* Com todas essas forças interagindo, as proporções de cada obra clássica são únicas. [...] Um requisito permanece fixo: uma extensa, firme e inequívoca seção na tônica ao final, dramática se este for o caso, mas claramente reduzindo as tensões da obra... Sempre ocorre uma reinterpretação da exposição depois do retorno à tônica (1972, p.75). Algumas obras estruturadas à maneira de Sonata do repertório pós-tonal são analisadas por Straus em *Remaking the Past* (1990, p.96-132).

Ambientação Harmônica

A estrutura harmônica predominante é de caráter modal, com elaborações cromáticas e manifestações ocasionais de elementos tonais, tais como o uso de dominantes secundárias. A ambiência modal é gerada pela construção melódica, pelo encadeamento de acordes e pela utilização de sons pedais e de padrões de *ostinatos*, recorrentes também em outras obras de Katunda de ambientação harmônica modal como ‘A Cantata Negrinho do Pastoreio’ (1946), os ‘Dois Estudos Folclóricos’ (1952) e a ‘Seresta Piracicaba’ (1965).

Escalas utilizadas

A compositora emprega os modos Dórico, Mixolídio e, no segundo movimento, também a escala de Fá Hipo-Lídio [compasso 50], conhecida também como ‘escala nordestina’:



Ex.6 – Escala de Fá Hipo-lídio

Outros compositores, entre os quais Camargo Guarnieri, fizeram uso dessas escalas. Em trabalho sobre o concerto para violino e orquestra deste compositor, Alvarenga escreve: “O uso de mais de um modo em uma mesma linha melódica provém de uma ocorrência comum na música do nordeste brasileiro. A combinação do lídio com o mixolídio cria um novo padrão escalar” (2000, p. 193).

Harmonizações e Uso de Sons Pedais

Uma das harmonizações utilizadas pela compositora é a sucessão de quintas paralelas no baixo, o que contribui para a ambigüidade modal da seção. No trecho seguinte, do material temático c na seção de Desenvolvimento, a alternância das notas mi e mi bemol contribui para a ambigüidade entre o acorde de Dó como sexto grau de mib mixolídio (portanto menor) ou como quinto grau maior de Fá menor, próximo centro:

Ex.7. *Ambigüidade Modal*, em Sonata de Louvação, *Allegro deciso*. c.[39]-[40].

A alternância de modos maior e menor é freqüente na obra¹¹², predominantemente na alternância dos modos Mixolídio e Dórico, que se diferenciam pela terça maior ou menor, respectivamente. No primeiro movimento, entre os compassos [73]-[79], a melodia do soprano é exposta sobre *ostinato* rítmico, primeiro em Fá mixolídio e, em seguida, reexposta em Fá dórico. No exemplo 8, extraído do segundo movimento, a melodia inicialmente exposta em Dó Dórico é reiterada em Dó Mixolídio.

Ex.8. Sonata de Louvação, *De Acalantos e Noites*, c.[16]-[18].

O exemplo 8 é também ilustrativo do uso de *ostinatos* na obra. Na maioria das ocorrências, os pedais são apresentados também como *ostinatos* rítmicos. No exemplo 9, o pedal de Si Bemol, quinto grau de Mib Mixolídio, sustenta a variação cromática das vozes superiores.

¹¹² Em 'Danças Dramáticas do Brasil', o exemplo musical de 'Louvação Geral' apresenta os modos de Sol menor e maior (ANDRADE, 1982, p.32).

Ex.9. Sonata de Louvação, *Allegro deciso*. c.[7]-[8].

No tocante às verticalidades, o uso de tríades formadas sobre os graus das escalas diatônicas é recorrente, assim como de acordes formados pela justaposição dos intervalos de 2^a e pela justaposição de intervalos de 4^a [cf. ex. 10]. Harmonizações quartais são recorrentes em outras obras de Eunice Katunda de ambientações tão distintas quanto sua ‘Sonatina para piano’ (1946), obra pós-tonal, e ‘Estudos Folclóricos’ (1952), de ambiência harmônica modal. As harmonizações quartais ocorrem também em suas inversões, como no exemplo 10.

Ex.10. *Inversão de acorde formado pela sobreposição de quartas*. c.[6].

Conforme mencionado, o *Allegro deciso* conclui com o mesmo material da introdução, de caráter grandioso e assertivo. Este arremate contribui para o forte contraste do final do primeiro movimento com o início do que o sucede, ‘De acalantos e noites... calmo e triste’.

3.1.2 De Acalantos e Noites...calmo e triste - 2º Movimento

A ‘Sonata de Louvação’, no conjunto de seus dois movimentos, não apresenta uma narrativa que conduz a um clímax musical. Na sucessão do ‘Allegro Deciso’ do primeiro movimento, o segundo movimento, ‘De Acalantos e Noites’, utilizando uma estratégia de apaziguamento, conclui a obra em tempo ‘calmo’.

O ‘Dicionário de Música Brasileira’ apresenta a seguinte definição de acalanto:

Os acalantos são canções de ninar, de caráter nacional na estrutura melódica e nos textos, embora muitos estudiosos lhes atribuam também origem portuguesa. É que nos textos por vezes se intercalam quadras igualmente usadas naquele país. De melodia simples, com uma forma de canto bastante rudimentar, os acalantos podem apresentar letra onomatopaica, propiciando a necessária monotonia para adormecer a criança (ANDRADE, 1989b, p.143).

Do acalanto têm-se a ‘melodia simples’ de características vocais exposta na voz superior. O ambiente da ‘monotonia necessária para adormecer a criança’ é criado pela reiteração do *ostinato* 1 que lhe serve de acompanhamento. O uso de *ostinatos* caracteriza todo o movimento, embora diferentes nas seções contrastantes A e B, conforme mostra a Tabela 4.

A melodia que na seção A delinea-se sobre o *Ostinato* 1 é caracterizada por um contorno inicialmente ascendente e depois descendente. A sucessão de exposições melódicas deste contorno processa-se com pequenas variações, remetendo à prática de improvisos vocais em que cada cantante apresenta a sua versão da melodia original. O uso de *ostinatos* é referido na tabela 4, que apresenta a estrutura do 2º Movimento.

SEÇÕES	Material Temático	Ambientação Harmônica	Pedais e Ostinatos	Compassos
A	Reiteraões sucessivas da melodia com variações.			1-35
	Ostinato			1-12
	Melodia principal	Escala composta (vide Ex.)	Ostinato 1	3-5
	Inversão do motivo rítmico do Ostinato			13
	Reiteração de motivo do 1º tema do primeiro Movimento			14-15
	Var. Melodia principal	Dó Mixolídio	Ostinato 1	16-17
	Var. Melodia principal	Dó Dórico	Ostinato 1	18-20
	Var. Melodia principal	Fá Dórico	Ostinato 1	21-24
	Var. Melodia principal	Fá Mixolídio	Ostinato 1	24-35
	Var. Melodia principal	Fá Mixolídio /Dórico (na voz superior)	Ostinato 2 (Pedal Dó)	29-35
B	Exposição e reiteração de fragmentos com contorno melódico descendente no soprano e coda			36-69
		Fá Mixolídio	Ostinato Rítmico	36-61
		Fá Hipolídio (escala nordestina)	Reiteração da sonoridade de Fá nos primeiros tempos dos comp.	36-49
		Fá Lídio		50
		Fá Mixolídio		51-52
		Fá Lídio/ Mixolídio		53-58
		Dó Mixolídio no soprano		59-64
	Retoma a melodia principal da seção A em Coda			65-69

Tabela 4 – *De acalantos e noites...calmo e triste* ‘Sonata de Louvação’. Estrutura AB

Como visto na Tabela 4, o uso de *ostinatos* permeia o segundo movimento. Os exemplos 11, 12 e 13 apresentam os três *ostinatos* distintos que dão suporte ao desenvolvimento melódico nas vozes superiores.

1 *calmo e triste*

Ex. 11. *Ostinato 1*. Sonata de Louvação, *De acalantos e Noites*, c.[1]-[2].

29 *nostalgico - cantando*

Ex.12. *Ostinato 2*. Sonata de Louvação, *De acalantos e Noites*, c.[29]-[30].

36 *mais movido* *marcando o canto md.*

calmo, porém; bem ritmado. *f* *sfz* *mf* *sfz*

vai crescendo aos poucos

Ex.13. *Ostinato Rítmico*. Sonata de Louvação, *De acalantos e Noites*, c.[36]-[38].

O começo da seção B [c.36] é marcado pela mudança na fórmula de compasso, de armadura de clave e de tempo. Embora a segunda parte imprima um tempo ‘mais movido’ [c.36], apresente textura mais densa e conduza em crescendo a dinâmicas *ff* nos compassos [45],[55] e [58], o 2º movimento conclui com a volta do tempo lento e da melodia da seção A, em dinâmica *pp* como gesto conclusivo [c.65].

Embora ‘De Acalantos e Noites’ contraste com o 1º Movimento, remete-se ao ‘Allegro deciso’ de diversas maneiras: a partir de similaridades entre seus temas e da reiteração de fragmentos expostos no 1º Movimento. A primeira frase exposta em ‘De Acalantos e Noites’ é quase idêntica à melodia do segundo Grupo Temático do primeiro

movimento¹¹³, conforme os exemplos 14 e 15.

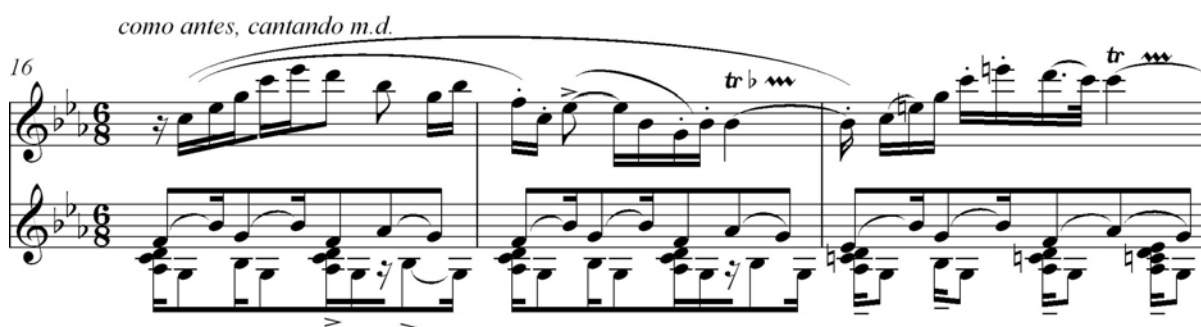


Ex. 14. Sonata de Louvação, *Allegro Deciso*, soprano, c.[27]-[31].



Ex. 15. Sonata de Louvação, *De Acalantos e Noites*, soprano, c.[3]-[5].

A ênfase na segunda menor no ponto mais agudo da melodia antes dela iniciar o seu movimento descendente, o que lhe empresta um caráter lânguido, é explorada também no acompanhamento com o apoio na apojatura Lá³ – Sol. Recurso semelhante foi destacado no acompanhamento do 2º grupo Temático do 1º movimento [cf. ex 2] :



Ex.16. Sonata de Louvação, *De Acalantos e Noites*, c.[16]-[18].

Na seção A, o motivo rítmico característico do Primeiro Grupo Temático do *Allegro com brio*, ‘a síncope característica’, é evocado com as indicações *mp > pp rallentando molto* nos compassos [14]-[15]. A sua breve reiteração, no contexto do segundo movimento, com a temática da noite, produz o efeito de síntese ao evocar a memória de eventos passados:

¹¹³ A melodia do 2º Movimento é uma variação da melodia do soprano no 2º Grupo Temático do primeiro movimento. A coesão temática entre movimentos é um procedimento observado também em outras obras de Katunda como ‘Sonatina para piano’ (1946).

Ex.17. Sonata de Louvação, *De Acalantos e Noites*, c.[14]-[15].

Recurso semelhante é empregado na conclusão do 2º movimento ao retomar, após uma segunda parte contrastante, o acompanhamento do início em dinâmica *pp* e uma última apresentação da melodia inicial no soprano.

Conclusão

A análise de ‘Sonata de Louvação’ evidenciou a relação temática entre seus dois movimentos, embora eles sejam estruturados de maneira distinta. O primeiro movimento apresenta uma estrutura tripartite, à maneira de Sonata, e o segundo é estruturado em duas partes, formando um esquema binário simples. Não obstante, a melodia do ‘Acalanto’, no segundo movimento, guarda semelhanças com o 2º Grupo Temático do primeiro movimento. Da mesma forma, a reiteração de motivos do primeiro grupo temático do primeiro movimento (vide ex. 17) no 2º Movimento reforça a sua relação.

A estrutura do primeiro movimento privilegia uma construção cíclica, baseada no princípio de repetição. Embora a obra apresente os conflitos inerentes à oposição de seus Grupos Temáticos, este contraste é reiterado diversas vezes sem que haja um movimento em direção a uma resolução harmônica ou a um clímax musical. Embora Katunda explore em elevado grau o contraste entre Grupos Temáticos, estes permanecem, nas seções de Exposição e Desenvolvimento, como grupos autônomos distintos. A Reexposição apresenta tão somente a reiteração dos dois principais Grupos Temáticos como apresentados na Exposição. A conclusão do primeiro movimento repete, na coda da exposição e na coda do movimento, a abertura da Sonata, afirmando a região de Mi bemol Maior como centro. Uma simetria como esta é antitética à própria dinâmica da resolução de oposições tão característica do repertório

estruturado à maneira de Sonata. A repetição literal dos Grupos Temáticos na sonoridade original, aliada à harmonização que faz uso freqüente de sons pedais, cria seções distintas que se sucedem sem que haja uma nova ambientação harmônica a cada reapresentação.

As três seções - de Exposição, Desenvolvimento e de Reexposição - apresentam um movimento harmônico completo em si mesmo, circular, posto que a ambientação harmônica no início e final de cada uma delas é a mesma. A Exposição inicia e termina em Mib Mixolídio, o Desenvolvimento tem início com o material *c*, modulando para Fá Dórico e conclui também em Fá Dórico. A Reexposição reitera a ambientação harmônica de Mi b Mixolídio. Tanto as seções do primeiro movimento tomadas individualmente quanto o movimento como um todo apresentam uma estrutura cíclica. Do ponto de vista estrutural, com a Exposição, Desenvolvimento e Reexposição a compositora projeta uma bordadura de longo alcance:



Ex. 18. Bordadura de Longo Alcance.

HISAMA (2004), McCLARY (1991), e WATERMAN (1993) discutem a estruturação da narrativa musical em seus estudos de gênero em Música, sinalizando modelos alternativos de narrativa no tocante à estruturação dos clímaxes musicais e relacionando-os a seus estudos de gênero. HISAMA (2004) desvela um padrão cíclico no contraponto entre as vozes do 3º Movimento do Quarteto de Cordas de Ruth Crawford Seeger; WATERMAN (1993) propõe uma organização das seções da obra *Cassandra's Dream Song* de Brian Ferneyhough, levando em consideração uma nova estruturação dos clímaxes musicais; McCLARY (1991) enfatiza a estrutura da narrativa em sua análise de 'Gênesis II', de Janika Vandervelde.

Poder-se-ia argumentar que seus trabalhos reforçam e perpetuam, apesar de almejarem o contrário, as estruturas binárias de dominação na oposição cultural entre masculino/feminino. É preciso, no entanto, salientar que, arbitrarias ou não, estas oposições são uma realidade social e a probabilidade de que participem na construção de manifestações culturais como uma obra musical existe e deve ser investigada. Soma-se a isto o fato de que, apesar do núcleo em comum, cada abordagem referenciada é única e foi composta a partir das especificidades intrínsecas às obras a que se refere.

A presente análise da ‘Sonata de Louvação’ de Eunice Katunda dialoga com estes trabalhos, pois desvela as propriedades estruturais cíclicas desta obra. O uso de procedimentos pouco comuns no repertório estruturado à maneira de Sonata confirma uma narrativa que não privilegia o movimento em direção a um clímax musical e à resolução de conflitos, mas sim a alternância de seções que reiteram as identidades mantidas de cada parte.

3.2 SONATA PARA PIANO (1961)

Apesar de pianista, Esther Scliar compôs um número reduzido de obras para o piano. Atualmente só se tem acesso a uma obra para o seu instrumento, a ‘Sonata para Piano’, de 1961¹¹⁴. A sonata foi premiada no concurso de Composição da Rádio MEC no Rio de Janeiro, no mesmo ano de sua composição. Leonor Scliar relatou a reação da compositora ao saber do prêmio:

No dia em que a Esther soube da premiação, ela veio correndo, nós morávamos na rua Castro Alves [Porto Alegre], ela subiu a rua Fernandes Vieira correndo, eu me recordo... eu tenho assim a lembrança da expressão da Esther, ela estava ofegante ao me dizer que tinha recebido a premiação. Ela recebeu várias premiações mas eu acredito que essa premiação pela sonata... acho que foi a que mais a comoveu, que eu me recorde (E. Leonor Scliar-Cabral).

A julgar pelo depoimento de sua irmã, trata-se de uma obra muito cara à autora. Não apenas isto, o reconhecimento público do valor desta obra instrumental foi de importância crucial para ela.

Esther Scliar compôs duas sonatas, a ‘Sonata para Flauta e Piano’ (1958) e a ‘Sonata para Piano’ (1961). Nas duas obras, os primeiros movimentos estruturam-se no esquema formal convencional e dialogam com a tradição de obras neste gênero. Em uma entrevista de Scliar publicada em jornal, revela-se sua afinidade com o neoclassicismo:

Não devemos fazer uma música estritamente nacionalista, o que já foi feito por Luciano Gallet, Levy, Villa Lobos (primeiras composições), Mignone, Lorenzo Fernández e outros. Até então a nossa música tem se inspirado no folclore, revestindo-o somente harmonicamente, permanecendo o espírito da música o mesmo. Não se tem utilizado as grandes formas (Sonatas, Sinfonias, Suítes...) o que seria de ótimo aproveitamento para a dramatização da mesma, formando um caráter universal dentro do espírito brasileiro (FAEDRICH, 1958)¹¹⁵.

¹¹⁴ A partitura de outra obra, a ‘Toada para dois Pianos’ (1954) está extraviada. No acervo de Leonor Scliar, há somente mais uma composição inacabada de duas páginas autógrafas para piano solo, denominada ‘Prelúdio’. A consulta ao acervo da Biblioteca Nacional e aos intérpretes especializados na produção pianística brasileira revelou-se infrutífera.

¹¹⁵ Trecho de entrevista a jornal encontrado no acervo de Leonor Scliar, sem referências à data e ao nome do jornal.

A ‘Sonata para Piano’ de Scliar é uma obra coerente com essas declarações da compositora. A obra é composta de três movimentos contrastantes, *Allegro*, *Solene-súbito piú vivo-Tempo I e Allegro*. Ao mesmo tempo em que apresenta elementos que remontam a uma escola nacionalista, do ‘espírito brasileiro’, a compositora utiliza-se de uma ‘grande forma’, almejando um caráter universal.

No tocante a elementos do ‘espírito brasileiro’, o uso de células rítmicas constantes no repertório pianístico do nacionalismo musical brasileiro é indicativo da proximidade da compositora com esta escola. Padrões rítmicos que Scliar, em entrevista (TOADA, [1976]), associa a “uma rítmica tipicamente brasileira”, como a ‘síncope característica’, integram os três movimentos da sonata. Isto indica a sua intenção de associá-la, também em sua obra, ao nacional.

A ‘síncope característica’, que integra o 1º Grupo Temático na ‘Sonata de Louvação’ de Katunda, é também constituinte do 1º Grupo Temático da ‘Sonata para Piano’ de Esther Scliar:



Ex.19. *Síncope Característica*, em Sonata para Piano, *Allegro*, c.[4].

Variações deste padrão rítmico são reiteradas na linha do baixo no 2º movimento, ‘Solene’ [cf. ex.20] e também na linha do baixo da seção B do 3º movimento. [cf. ex. 21].

1 Solene ♩ = 52

p

The image shows a musical score for the first movement of a piano sonata, titled 'Solene'. It is in common time (C) and the tempo is marked as ♩ = 52. The score is written for piano (p) and features a bass clef. The music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a syncopated rhythm, starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a half note, and a quarter note. The lower staff contains a bass line with a similar syncopated pattern, which is circled in red. The key signature has one sharp (F#).

Ex.20. Variação de Síncopa Característica, em Sonata para Piano, Solene, c.[1].

104 ♩ = 63

8vb

Ped. *Ped.* *Ped.*

The image shows a musical score for the third movement of a piano sonata, titled 'Allegro'. It is in 2/4 time and the tempo is marked as ♩ = 63. The score is written for piano and features a bass clef. The music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a syncopated rhythm, starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a half note, and a quarter note. The lower staff contains a bass line with a similar syncopated pattern, which is circled in red. The key signature has one flat (Bb). The score includes three pedal markings ('Ped.') and an 8va marking.

Ex.21. Variação de Síncopa Característica, em Sonata para Piano, Allegro, c.[104]-[106].

No terceiro movimento, as diversas mudanças de direcionamento da linha melódica criam uma acentuação de ritmos aditivos. A linha do baixo no primeiro compasso já configura o ritmo 2 + 3 + 3, uma variação do paradigma do *tresillo*, conforme o exemplo 22:

Allegro ♩ = 116

p

2 + 3 + 3

Ex.22. *Variação do Tresillo em Sonata para Piano, Allegro, c.[1]-[2].*

O *tresillo* é também um dos padrões resultantes da acentuação nos contornos melódicos:

49 *8va*

p

3 + 3 + 2

Ex.23. *Tresillo em Sonata para Piano, Allegro, c.[49]*

Estes elementos são responsáveis pelo aspecto rítmico da obra, com suas claras menções a padrões associados ao que Scliar denominou “rítmicas tipicamente brasileiras”. O ritmo é, portanto, um dos parâmetros da obra em que a aproximação com o nacional se manifesta.

Estrutura

Composta de três movimentos contrastantes, *Allegro*, *Solene-súbito piú vivo-Tempo I* e *Allegro*, a sonata caracteriza-se pela articulação clara de sessões e de suas subdivisões, o que leva o ouvinte a apreender com facilidade a sua estrutura formal. Além da rítmica prevalente, outro elemento que contribui para a articulação dessas seções é a ambientação harmônica. O uso de coleções distintas, nesta obra, é determinante no contraste entre grupos temáticos e entre seções. O estudo das ambientações harmônicas em obras de diversos compositores do século XX levou Lester a concluir que:

regiões de coleções apontam para a presença de níveis estruturais importantes em boa parte da música atonal assim como na música tonal (...) Frequentemente mudanças das coleções ocorrem em conjunção com mudanças de tema e com a chegada a novas seções, semelhante à maneira como as modulações na música tonal interagem com e participam do estabelecimento da forma da composição (LESTER, 1989, p.146)¹¹⁶.

A afirmação aplica-se também à ‘Sonata para Piano’ de Scliar. O estudo de sua ambientação harmônica e do uso de diversas coleções de alturas mostra sua importância no contraste entre os três movimentos e na articulação da forma em cada um deles.

¹¹⁶ *Pitch class regions point to the presence of larger levels of structure in much nontonal music akin to such larger levels in tonal music.(...) Often changes in pitch-class regions occur in conjunction with changes of theme and the arrival in new sections, much as key changes in tonal music interact with and participate in creating the form of the composition* (LESTER, 1989, p.146).

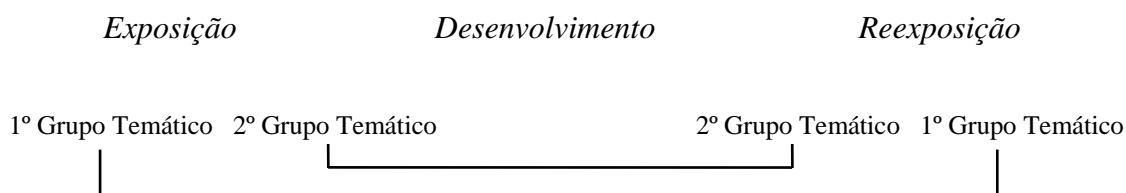
Outro elemento estrutural e expressivo importante no 1º movimento é o uso de registros do piano. O mapeamento deste uso, utilizando como referencial o trabalho de Cogan (1998), permite traçar um paralelo entre a presente análise e a literatura de estudos de gênero em música, referente à construção de clímaxes musicais, entre eles Hisama (2001), McClary (1998) e Waterman (1993).

3.2.1 Allegro – 1º Movimento

O primeiro movimento da Sonata, Allegro é estruturado segundo o modelo convencional, mas a compositora faz uma leitura particular da forma no contraste entre primeiro e segundo Grupos Temáticos. Esse contraste ocorre no âmbito do caráter e da melodia e também dos modos utilizados.

No repertório de Sonatas tonais, comumente o 2º Grupo Temático é apresentado na Exposição numa tonalidade contrastante com o 1º Grupo Temático (comumente V, v, ou III), para na Reexposição ser apresentado na tônica. Desta maneira, o conflito harmônico entre os dois Grupos Temáticos é resolvido na Reexposição. Com sua ambientação modal, Scliar utiliza outros procedimentos: a ordem de exposição dos Grupos Temáticos é invertida na Reexposição¹¹⁷, o 2º Grupo Temático é exposto de forma idêntica na Exposição e na Reexposição, e o 1º Grupo Temático é exposto um tom acima (duas quintas) da sonoridade da Exposição, conferindo brilhantismo à conclusão do primeiro movimento.

A inversão da ordem de apresentação dos Grupos Temáticos na Reexposição cria uma estrutura simétrica, reforçada pela reiteração do 2º Grupo Temático na mesma sonoridade da Exposição. A forma define uma circularidade, pois embora em um tom acima, o movimento conclui com o material temático de sua abertura:



A Tabela 5 apresenta a ambientação harmônica nas seções do 1º movimento, *Allegro*:

¹¹⁷ Embora este seja um procedimento pouco comum no repertório de Sonatas, alguns exemplos são citados em ROSEN, 1980, p.270 e STRAUS, 1990, p.106.

Seção	Material Temático	Compassos	Ambientação Harmônica
Exposição		(1-71)	
	1º Grupo Temático	(1-4)	Ré com ambiência Frigia
		(5-6)	Elaboração Cromática do tricíorde de Ré Maior
		(7-9)	Ré Mixolídio
		(9-15)	Fá Mixolídio
		(15-17)	Movimento Cromático
		(18-22)	Dó# Frígio
		(23-26)	Transição
		(27-28)	Ré Lídio
		(29-31)	Transição
		(32)	Réb Lídio
		(33-35)	Transição
		(36-38)	Escala de Tons Inteiros
		(39-40)	Transição-Pentatônica (teclas pretas)
	(41-43)	Movimento Cromático	
	2º Grupo Temático	(44-48)	Láb Dórico
		(49-51)	Transição
		(52-53)	Réb Dórico
		(55-56)	Transição (Tons Inteiros)
(57-59)		Réb Dórico no soprano com baixo cromático	
(60-62)		Mib Dórico	
(63-66)		Transição	
(67-71)	Réb Dórico		
Desenvolvimento		(72-155)	
		(72-87)	Predominantemente Coleções de Tons Inteiros
		(88-99)	Elaboração Cromática
		(101-105)	Coleção de Tons Inteiros
		(106-107)	Ré Dórico
		(107-108)	Dó Mixolídio/Eólio
		(109-110)	Octatônica/Tons Inteiros
		(111-115)	Octatônica
		(116-128)	Transição
		(129-130)	Dó# Frígio
		(131-137)	Predominantemente Octatônica
		(138-140)	Elaboração Cromática
		(141-149)	Sonoridades Octatônicas e Elaboraões Cromáticas
(150-154)	Transição		
Reexposição		(155-247)	
	2º Grupo Temático	(155-178)	Idêntico ao Comp. (44-67)
	Transição	(179-203)	Transição Coleções Octatônica e Cromática
	1º Grupo Temático	(204-239)	Exatamente um tom acima da Exposição
	Coda	(240-247)	Dó# Dórico com ênfase em motivos da Coleção Octatônica

Tabela 5 – ‘Sonata para Piano’, *Allegro*, Ambientação Harmônica

O mapeamento da ambientação harmônica do primeiro movimento mostrou o uso dos modos Mixolídio, Frígio, Lídio, Dórico, da Coleção de Tons Inteiros, Coleção Octatônica e Cromática. A Tabela 5 mostra procedimentos recorrentes tais como: o uso do mesmo modo, passando por diversos centros sucessivos nos dois Grupos Temáticos, o que caracteriza modulação modal (Persicheti, 1961, p.40) e a importância do contraste entre as coleções de alturas na diferenciação dos dois Grupos Temáticos. No primeiro Grupo Temático, predominam os modos Mixolídio, Lídio e Frígio [cf. Tabela 5 (1º Grupo Temático)], no segundo Grupo Temático prevalece o uso do modo Dórico [cf. Tabela 5 (2º Grupo Temático)].

As sonoridades simétricas das coleções de tons inteiros e octatônica caracterizam trechos de transição, conectando palhetas sonoras em diferentes alturas. O início da seção de desenvolvimento é caracterizado pelo uso da sonoridade de tons inteiros, que prevalece por mais de dez compassos [72]-[87]. Esta coleção é exposta, pela primeira vez, em trecho do primeiro Grupo Temático, com a bemolização da nota ré. A reiteração deste motivo rítmico (síncope característica) é freqüente no decorrer do primeiro movimento, na maior parte das vezes respeitando a relação intervalar de sua primeira ocorrência:



Ex.24. *Coleção de Tons Inteiros*, Sonata para Piano, *Allegro*, c.[4]

Como visto na Tabela 5, as coleções de tons inteiros e octatônica são contrapostas. No exemplo 25, o intervalo melódico do trítono compõe tanto um motivo da coleção de tons inteiros quanto o seu contraponto da coleção ocatônica:

Tons inteiros

Octatônica

Ex.25. Sonata para Piano, *Allegro*, c.[101]-[103].

O uso das diferentes coleções é determinante tanto no contraste entre os dois grupos temáticos quanto na caracterização do ambiente sonoro da própria organização estrutural do movimento. As coleções predominantes nos Grupos Temáticos são expostas nos exemplos 26, 27 e 28.

Ex.26. Primeiro Grupo Temático. Ré com ambiência Frigia. c.[3]-[4].



Ex.27. Primeiro Grupo Temático. Ré mixolídio. c.[7]-[9]



Ex.28. Segundo Grupo Temático. Lá b Dórico. c.[44]-[48]

Os exemplos anteriores apresentam as coleções do início da exposição dos dois Grupos Temáticos. As outras ocorrências podem ser verificadas na Tabela 5.

O Intervalo de Trítono

Concomitantemente ao uso de diversas coleções, a importância do intervalo de trítono manifesta-se em diversos níveis. Na macro-estrutura, a progressão Ré-Sol#-Ré alicerça a relação entre os três movimentos. A nota Ré é a primeira e a última sonoridade da obra. O primeiro movimento apresenta a nota Ré como primeiro centro, o segundo movimento Sol# e o terceiro novamente Ré¹¹⁸.

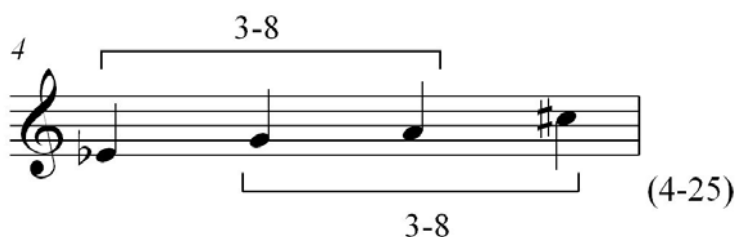
¹¹⁸ Scliar era uma admiradora da obra de Bartok. Em seus rascunhos observa-se o quanto a sua linguagem harmônica lhe era familiar. “Bartok’s Axis system uses the equal division of the twelve tone chromatic scale proportionally between three functions, each function will have four poles, and these- insofar as we keep to the distance principle- are arranged in diminished-seventh relations, dividing the circle into four equal parts. Accordingly, C-Eb-F#-A belong to the range of tonic, E-G-Bb-C# to that of dominant E main note, and Ab-B-D-F to that of subdominant Ab main note”. (LENDVAL, 1971). O sistema de axis de Bartok usa a divisão exata da escala cromática de doze sons proporcionalmente em três funções, cada função terá quatro pólos, e estes- contanto que mantenhemos o princípio de distância equivalente, é arranjado em relações de sétima diminuta, dividindo o círculo em quatro partes iguais. Sendo assim, C-Eb-F#-A pertence a região da tônica, E-G-Bb-

Também no primeiro movimento o intervalo de trítono é estruturalmente importante, pois separa os centros dos seus dois temas contrastantes. O primeiro utiliza a escala de Ré com ambientação Frígia e Ré Mixolídio e o segundo a de Lá bemol dórico [cf. ex.26, 27 e 28]

O intervalo de trítono predomina também na construção das verticalidades. Do total de 30 acordes do primeiro movimento, este intervalo separa duas das notas constituintes em, pelo menos, 15 acordes. Uma das verticalidades mais comuns no primeiro movimento é a sonoridade de sexta francesa, que contém dois trítonos [cf. ex.29]. A coleção 4-25 é também uma das coleções da escala de tons inteiros:



Ex.29. Sexta Francesa, c.[102]



Ex.30. Coleção 4-25

A ênfase no intervalo de trítono também pode ser observada no nível melódico. No exemplo 31, a melodia é construída a partir da sucessão e resolução de trítonos.

Ex.31. Sonata para Piano, *Allegro*, c.[72]-[74].

O intervalo também separa harmonias seqüenciadas pela compositora, como no exemplo 32, em que separa as harmonias de Dó sustenido e de Sol.

Ex.32. Sonata para Piano, *Allegro*, c.[21]-[23].

O intervalo de segunda menor também é enfatizado e elaborações cromáticas são recorrentes [cf. Tabela 5]. No primeiro Grupo Temático, a compositora projeta uma bordadura sobre o Ré, primeira sonoridade da obra, ao enfatizar o Mib com sétima no compasso [3] para cadenciar em Ré maior no compasso [5]. O intervalo de semitom é enfatizado na cadência dos compassos [4-5]:

Ex.33. Sonata para Piano, *Allegro*, c.[4]-[5].

O contraste entre dois Grupos Temáticos alicerça a forma no primeiro movimento da Sonata para piano de Esther Scliar. A ambientação harmônica apresentada na Tabela 5 comprova o uso de coleções distintas na caracterização dos Grupos Temáticos, e seu papel estrutural no contraste entre seções.

Registro

Um dos elementos elaborados de forma mais inventiva no primeiro movimento da ‘Sonata para Piano’ de Esther Scliar é o seu uso dos registros do instrumento¹¹⁹. A textura contrapontística de duas vozes predomina, explorando as sete oitavas do piano. A variedade no uso dos registros agudo, médio e grave contribui para a diversidade do discurso musical, além de conferir expressividade, mudanças de registro marcam pontos estruturais importantes.

Robert Cogan é um dos autores que discutiu o uso de registros em seu estudo de obras musicais. A partir de fotografias do espectro sonoro¹²⁰ de execuções ao vivo ou de gravações, o autor aborda obras musicais a partir de seus ‘desenhos sônicos’ (*sonic designs*)¹²¹. “Cada foto do espectro revela como os elementos do espectro de uma peça ativam os diversos

¹¹⁹ Registros são a divisão da extensão auditiva em intervalos convencionalmente de oitavas. A terminologia padrão da sociedade internacional de acústica numera o Dó mais grave do piano C1, e um número é somado a cada oitava mais aguda (C2, C3, etc). Começar na nota Dó é uma escolha arbitrária, e que pode ser revista dependendo do contexto musical a ser abordado. (COGAN, 1976, p.430)

¹²⁰ A seleção de parciais presentes no som de um instrumento, e suas intensidades relativas são chamadas de espectro sonoro. *The selection of partials in an instrument’s sound, and their relative intensities, is called the spectrum of the sound.* (COGAN, 1976, p.330).

¹²¹ Robert Cogan, *New Images of Musical Sound*. (1998) e Robert Cogan e Pozzi Escot, *Sonic Design, the Nature of Sound and Music* (1976).

registros e suas cores específicas, criando desta forma oposições de timbre, combinações e transformações de grande poder” (COGAN, 1998, p.13)¹²².

O uso dos registros é um dos elementos relacionados à ‘cor’ do som, ou seja, ao timbre: “Mudanças de registro não são meramente uma força espacial, mas também (em um grau poderoso) um determinante de cor” (COGAN; POZZI, 1976, p.47)¹²³. As sete oitavas de extensão do piano oferecem, portanto, possibilidades de variação do espectro sonoro a partir do uso de diferentes registros. As descobertas de Harvey Fletcher quanto às características dos sons emitidos pelo piano são reproduzidas por Cogan em seus livros. No trecho em que trata especificamente do registro, Fletcher escreve: “Em registros distintos, os espectros dos tons do piano são diferentes. No registro grave a fundamental é fraca e o número e energia das parciais mais agudas são altos. No registro mais agudo a fundamental é forte, e o número de parciais é pequeno” (apud COGAN; POZZI, 1976, p.330)¹²⁴.

As diferentes propriedades acústicas dos sons emitidos em registros distintos no piano são evidenciadas, por exemplo, pela fotografia da execução de Opus 109 de Beethoven. Em um dos clímaxes do primeiro movimento, a foto do espectro sonoro mostra a ativação de vários registros do instrumento, (registros 2 a 7 na interpretação de Arthur Schnabel): “Neste ponto de clímax, as mãos do pianista estão nas extremidades do teclado, ativando todo o espaço espectral da peça. Os registros mais agudos e mais graves, e todos os registros entre eles, soam simultaneamente”(COGAN, 1998, p.54)¹²⁵.

O primeiro movimento da Sonata para Piano de Scriabin também apresenta trechos que exploram, simultaneamente, as extremidades dos registros agudo e grave. O gráfico 1 apresenta o mapeamento dos registros utilizados por cada uma das vozes¹²⁶, compasso a compasso. No eixo x (vertical) estão as variáveis de 1 a 7, representando as sete oitavas do instrumento, de dó a dó, da mais grave C1 a C2 (1) até a mais aguda, de C7 a C8¹²⁷. O

¹²² Each spectrum photo reveals how the spectral elements of a piece activate diverse registers and their specific color values, thereby creating tone color oppositions, combinations, & transformations of great power (COGAN, 1998, p.13).

¹²³ Registral motion is not merely a spatial force but also (to a very powerful degree) a color determinant.

¹²⁴ In different registers the spectra of piano tones are different. In the lower register the fundamental is weak, and the number and energy of the upper partials are great. In the highest registers the fundamental is strong, and the number of partials is small (COGAN, 1976, p.330).

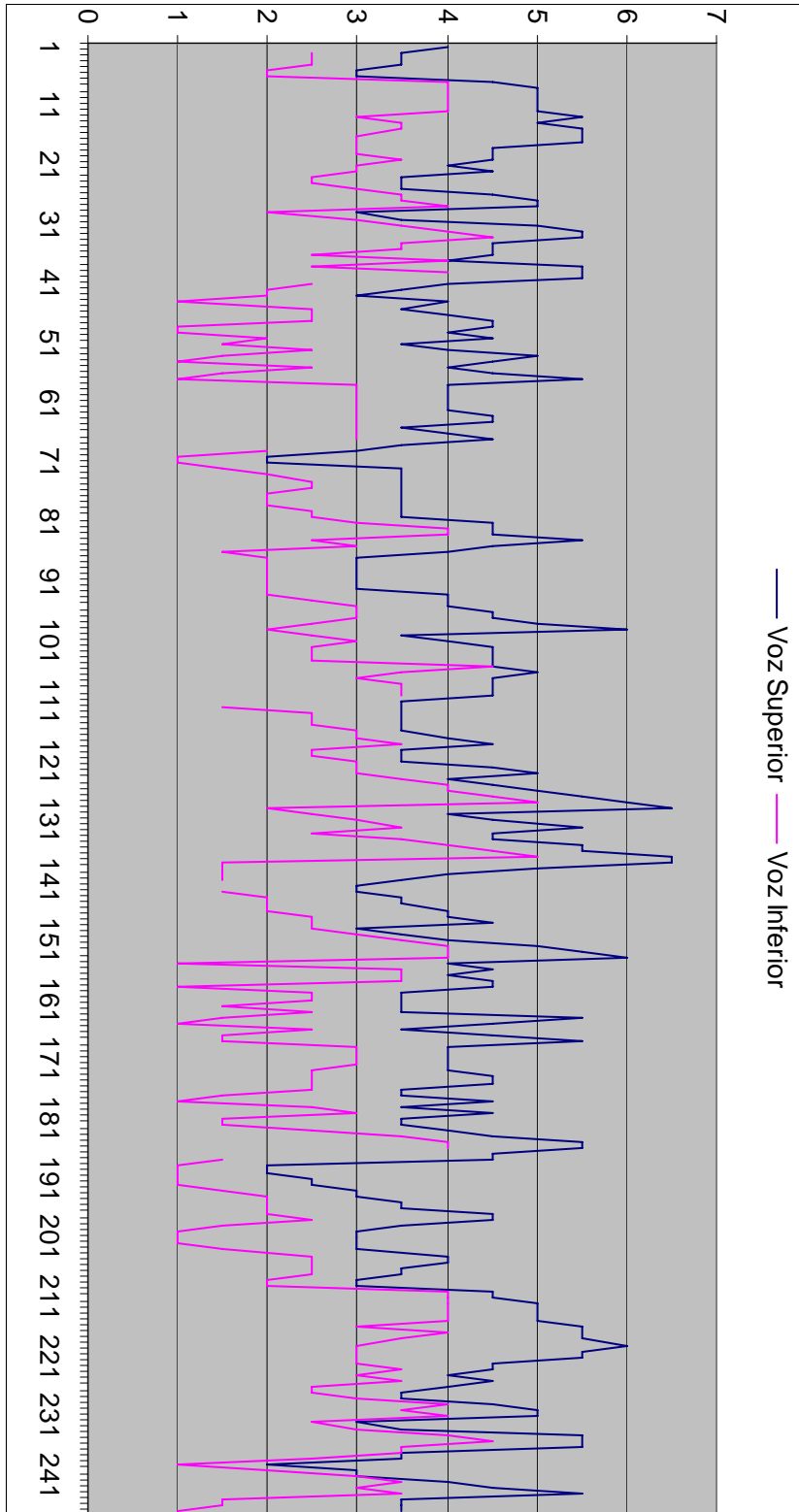
¹²⁵ At this climactic apex, the pianist’s hands are at the extremities of the keyboard, activating the entire space of the piece. The highest and lowest spectral regions, and all the registers in between, sound simultaneously (COGAN, 1998, p.54).

¹²⁶ O contraponto entre duas vozes predomina. Quando a textura inclui acordes, consideramos a realização pianística, (mão direita ou mão esquerda) como critério para classifica-los pertencendo à linha da voz superior ou inferior.

¹²⁷ A inclusão de oitavas x,5, viabiliza um gráfico mais preciso. x,5 indica também o intervalo de uma oitava mas das notas fá #x a fá#(x+1). Nos compassos em que o movimento melódico compreende mais de uma oitava, optou-se por considerar a predominante.

Gráfico 1 mostra a variação no uso dos registros em cada um dos 247 compassos do primeiro movimento.

Sete Oitavas do Instrumento - De C1 (0) a C8 (7)



Conforme visto no Gráfico 1, após a construção de cada um dos pontos culminantes quanto ao uso do registro agudo, processa-se uma dissolução da tensão, o que viabiliza a construção do próximo. O contraponto entre as vozes torna-se um dos elementos de contraste entre os dois Grupos Temáticos. A construção de cada um destes pontos culminantes pode ocorrer a partir de um contraponto das duas vozes em movimento oblíquo, predominante no primeiro Grupo Temático [cf. Gráfico 1, c.[1]-[40] e c.[206]-[247]], ou em movimento contrário (voz inferior em direção ao registro grave e voz superior ao registro agudo), contraponto predominante no segundo Grupo Temático [cf. Gráfico 1, c. [44]-[71] e c.[155]-[188]].

A região na qual a voz superior atinge os pontos mais agudos, com a nota Ré 7 [c.129 e c.137], coincide com a seção de desenvolvimento na Sonata. O gráfico 1 mostra, no entanto, que a narrativa musical propõe uma estruturação dos clímaxes musicais quanto ao uso do registro agudo, que privilegia o movimento cíclico, com a construção e dissolução de pontos culminantes. O mapeamento das mudanças de registro das duas vozes, no decorrer do primeiro movimento, permite identificar a variedade na utilização dos registros do instrumento e a recorrência da condução melódica da voz superior para o registro agudo.

O registro agudo, nesta obra, está muitas vezes relacionado ao ponto culminante de uma progressão e a um ponto de tensão, mas este procedimento não é verificado em todos os movimentos em direção ao registro agudo. Nos trechos em que ocorre, o movimento melódico ascendente é associado a um crescendo de dinâmica como entre os compassos [29-33], [55]-[57], [92]-[99], [166]-[168], [183]-[185], [192]-[198], [212]-[217] e [233]-[237]. [cf. Gráfico 1 e partitura, em anexo].

Embora prevaleça a associação entre movimento em direção ao registro agudo e crescendo, o Gráfico 1 ilustra somente os pontos culminantes quanto ao uso do registro agudo e não necessariamente de dinâmica. Como observado no Gráfico 1, não se trata da construção de um único ponto culminante, mas de diversos. Ocorre, portanto, um constante movimento de construção de expectativa de pontos culminantes e posterior dissolução e/ou quebra desta expectativa.

Pontos estruturais importantes são marcados por mudanças de registro. O gráfico 1 mostra que somente em três momentos as duas vozes estão no registro mais grave (oitavas 1 e 2). No primeiro caso, o registro grave marca o final da Exposição, com um movimento das vozes em um uníssono descendente:

Ex.34. Final da Exposição, c.[70]-[71] e Início do Desenvolvimento, c.[72].

O segundo momento em que as duas vozes estão no registro grave, também em uníssono, pontua o início da transição entre o final da Reexposição do segundo Grupo Temático e a Reexposição do Primeiro (a ordem é invertida na Reexposição):

Ex.35. Final da exposição do segundo Grupo Temático na Reexposição, c.[188] e Início da Transição c.[189]-[190].

As duas vozes no registro grave antecedem o último gesto em direção ao registro agudo antes do final do movimento no compasso [239]. O início da Reexposição [cf. ex.36, compasso 155] também é marcado por uma mudança de registro, as duas vozes deslocando-se para o registro médio:

153 8^{va} Tempo 1°
dim. e retardando *mf*

Ex.36. *Final do Desenvolvimento, c.[153]-[154].Início da Reexposição.c. [155].*

A dissolução dos pontos culminantes ocorre predominantemente de duas formas. Na primeira, processa-se uma mudança brusca de registro em ambas as vozes [cf. ex. 36 e 37]:

55 cresc. *f* menos forte 8^{vb}

Ex. 37. *Sonata para piano, Allegro, c.[55]-[57].*

De outra forma, a compositora aciona com um movimento melódico descendente sucedendo o ponto de registro culminante:

134

accelerando aos poucos

retendo

Tempo 1°

138

8^{va}

8^{vb}

Ex. 38. Sonata para piano, *Allegro*, c.[134]-[141].

Alguns dos estudos mais recentes sobre gênero em música propõem leituras de textos musicais enfocando a construção dos clímaxes musicais. Os trabalhos de Hisama (2001), McClary (1998) e Waterman (1993) estão entre os que discutem essas questões. McClary analisa a obra *Genesis II* da compositora Janika Vandervelde e enfatiza o tratamento dado à estruturação da narrativa, ao clímax e ao final. Segundo McClary, Vandervelde procura alternativas para a narrativa modelo, assim como Waterman na sua interpretação de *Cassandra's Dream Song* de Brian Ferneyhough¹²⁸.

Hisama propõe uma análise do terceiro movimento de Ruth Crawford Seeger, a partir da relação entre os quatro instrumentos e conclui que esta relação varia de forma cíclica:

O entrelaçar das vozes é bem diferente da subida de registro em direção ao momento do clímax e seu posterior relaxamento. Na dimensão da relação entre as vozes, um crescendo é imediatamente sucedido por um decrescendo. O movimento musical portanto não é simplesmente um vetor apontado em direção ao Comp. 75, mas um que “vai e volta” [oscilatório] (HISAMA, 2001, p.26).¹²⁹

¹²⁸ Vide revisão bibliográfica, pág. 15-20.

¹²⁹ This twisting activity of the voices is quite different from the overall upward registral climb toward the moment of clímax and release. Within the dimension of voice-weaving, an increase is followed immediately by a decrease. The musical movement, then, is not simply a vector pointed toward m.75; rather, it rocks back and forth (HISAMA, 2001, p.26).

na minha análise o significado principal da atividade de torção entre as vozes é a sua organização cíclica (*Ibid.*, p.29).

A abordagem dos estudos de gênero em música, que investiga a estrutura narrativa da obra musical com relação à organização de seus pontos culminantes, norteia a presente análise do primeiro movimento da Sonata de Esther Scliar. O mapeamento do uso dos registros mostrou a sua importância estrutural na articulação das seções e desvelou o movimento cíclico de construção e dissolução de pontos culminantes quanto ao uso do registro agudo. O movimento de ‘vai e volta’ a que Hisama refere-se em seu trabalho também descreve a narrativa quanto ao uso de registros nesta obra de Scliar.

Por investigar o processo de construção de pontos culminantes, a análise aproxima-se dos trabalhos de McClary (1991), Waterman, (1994) e Hisama (2001). No entanto, argumentar que aspectos cíclicos são indicadores de um tipo de narrativa musical feminina significa incorrer em erro. Mesmo McClary, criticada em seu essencialismo por diversos autores¹³⁰ afirma que:

Apesar da nossa obsessão por classificar estilisticamente toda música eventualmente poder nos induzir a querer nos lançar impulsivamente e na primeira chance codificar as características que distinguem uma “música de mulheres”, isso não pode existir, assim como não existe uma experiência ou essência masculina (1991, p.131).¹³¹

Não obstante, os estudos discutidos dialogam entre si pelo tipo de investigação que propõem e pelas reflexões que incitam. O uso dos registros é um dos elementos mais instigantes do primeiro movimento da Sonata de Scliar e aquele que empresta ao movimento o caráter cíclico da narrativa, investigado nos outros trabalhos, com a construção e dissolução sucessiva de pontos culminantes.

3.2.2 Solene – 2º Movimento

¹³⁰ Vide Revisão Bibliográfica, p. 19-20.

¹³¹ *For even though our obsession for classifying all music stylistically might make us want to jump impulsively at the chance to codify the distinctive characteristics of a “women’s music,” there can be no such single thing, just as there is no universal male experience or essence* (1991, p. 131).

Iniciando no mesmo registro da conclusão do primeiro movimento, o segundo movimento da Sonata é em tempo lento: ‘Solene’. Logo na sua abertura, o ‘Solene’ reitera o intervalo de quarta justa cadente Sol#-Ré# [cf. ex. 39] do final do primeiro movimento, compasso [246], conectando assim, de maneira sutil, os dois movimentos de caráter contrastante.

Estruturado em forma A, dos compassos [1]-[48], B dos compassos [49]-[92] e A` dos compassos [93]-[112], o ‘Solene’ apresenta uma seção B em tempo contrastante: *Súbito piú Vivo*. O movimento é todo baseado em idéias expostas nos primeiros compassos, com reiteraões e variações de seus elementos, entre elas: a ênfase no intervalo de quarta justa, o uso da primeira inversão da tríade como sonoridade predominante e o uso de suspensões.

O primeiro gesto musical apresenta um movimento melódico descendente do soprano e do baixo, este último em movimento cromático, o que empresta um caráter melancólico à abertura do movimento, com a insistência no Sol sustenido repetido, seguido de caída:

Ex.39. Sonata para piano, em *Solene*, c.[1].

Ambientação Harmônica.

A primeira sonoridade do movimento é ambígua. Pode ser interpretada como um acorde de Mi maior em sua primeira inversão com quarta aumentada adicionada, ou como um Sol# menor, com sexta e nona maior. O baixo com dobramento conduzindo ao Sol# nos primeiros tempos dos compassos [1]-[4] e a nota Sol# enfatizada também no soprano o reforçam como tônica do acorde. Os primeiros seis compassos do segundo movimento utilizam a escala de Sol# menor natural (eólio):



Ex. 40. Escala de Sol Sustenido natural.

A tríade de Sol# menor é o primeiro acorde dos compassos [3]- [4]. As notas Mi e Lá# do primeiro compasso são suspensões que resolvem nas notas Ré# e Sol# respectivamente [cf. ex. 39]. O uso extensivo de suspensões caracteriza todo o movimento.

O Intervalo de Quarta-Justa e uso de Suspensões

O intervalo de quarta justa da movimentação melódica do soprano e do baixo no primeiro compasso predomina na construção melódica no decorrer do movimento. Algumas de suas variações rítmicas são ilustradas nos exemplos 41, 42 e 43.



Ex. 41. Quarta justa, primeira ocorrência melódica, soprano, c.[1].



Ex. 42. Variação rítmica, contralto, c. [2].



Ex. 43. Variação rítmica, soprano, c.[3].

Embora prevaleçam as harmonizações em tríades, a maioria delas encontra-se em primeira inversão, com o intervalo de quarta justa entre as duas vozes superiores. Além de reforçar este intervalo, a inversão enfraquece a tonicização das fundamentais das tríades.

As progressões com sucessão por muitas vezes surpreendente dos acordes, tríades ou tríades com suspensões, criam um espectro harmônico original. A seção A é caracterizada pela fluidez de uma linha melódica que passeia por várias alturas. No exemplo 44, Scliar encadeia harmonias distantes, (1ª Inversão de Fá menor e de Si menor), separadas pelo intervalo de quarta aumentada, (mesma relação intervalar do exemplo 32 do primeiro movimento), a partir da condução melódica:

The image shows a musical score for piano, Example 44, from the Sonata for piano, Solene, c.[10]-[11]. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece starts at measure 10, marked with a box. The melodic line in the treble clef features several triplet figures, with the first two measures containing triplets of eighth notes. The bass clef line provides harmonic support with chords and some melodic movement. A crescendo marking 'cresc. um pouco' is present in the first measure of the boxed section. The score continues for several measures, showing a sequence of chords and melodic lines.

Ex. 44. Sonata para piano, *Solene*, c.[10]-[11].

O fragmento apresentado no exemplo 45 ilustra o uso melódico de suspensões nos primeiros tempos dos compassos e a fluidez da linha melódica que passeia por diversos centros.

31

p cresc. um pouco

34

8^{vb}

Ex. 45. Sonata para piano, *Solene*, c.[31]-[35].

Lá menor Fá menor, 3a no baixo Ré bemol Maior Ré bemol menor/ Lá

Ex. 46. *Redução Harmônica.*

Em outros trechos, o ritmo da mudança harmônica é mais acelerado. Nos compassos [13]-[14], do exemplo 47, a linha melódica exposta na voz intermediária conduz uma progressão pontuada pela movimentação descendente do baixo em tons inteiros. O intervalo de sexta formado entre as vozes do soprano e do baixo é mantido nesta progressão.

Ex. 47. Sonata para piano, *Solene*, c.[13]-[14].

Em contraste com o 1º movimento, o 2º não apresenta a textura contrapontística do anterior. Neste prevalece a melodia acompanhada por um baixo nas partes A e A' e expansões melódicas em dobramento de oitava na parte B, dos compassos [49]-[92]. A fluidez da linha melódica na sessão A é interrompida somente em um trecho, entre os compassos [16]-[18].

Este trecho é ambíguo metricamente. A compositora explora as sonoridades das inversões de tríades no plano vertical, o que contrasta com o desenvolvimento melódico anterior. O direcionamento melódico fica portanto momentaneamente suspenso. Assim como no segundo movimento da 'Sonata de Louvação' de Eunice Katunda, [cf. ex.17], Scliar também cria um 'parênteses' musical neste trecho.

Ex. 48. Sonata para piano, *Solene*, c.[16]-[18].

O trecho do exemplo 48 antecipa, em dinâmica *p*, motivos da seção central, seção B [cf. ex. 49]. A coesão temática é uma das características desta sonata, em que seções de caráter contrastante integram-se a partir de material temático similar. A seção B recebe nova indicação de atmosfera e alteração de andamento com o *Súbito piú vivo*.

Súbito piú vivo

Embora contrastante com as seções A e A', a ênfase no intervalo de quarta-justa caracteriza também a seção B e empresta unidade ao todo. O trecho do início da seção B, contido no exemplo 49, apresenta na linha do soprano quartas justas mediadas pelo intervalo de segunda menor. Essa relação intervalar assemelha-se à do exemplo 48 [cf. ex.49].



Ex. 49. Sonata para piano, *Solene*, linha do soprano, c.[49]-[51].

A sessão B, em tempo *piú vivo*, é constituída, na maior parte, de um movimento contínuo de semi-colcheias dobradas em oitavas. Desta forma, a variedade no trecho é alcançada a partir da exploração de diferentes modos, conforme a Tabela 6, com a predominância dos modos Mixolídio e Dórico, que prevalecem também no 1º Movimento.



Ex. 50. Modos G# Dórico e Lá bemol Mixolídio.

	Comp. (49-92)	<i>Ambientação Harmônica</i>
	Seção B	(9-58)
(59-62)		Láb Mixolídio
(63)		Lá Mixolídio
(64)		Dó Eólio
(65)		Sol Jônico
(66-68)		Sol# Dórico
(69)		Ré Jônico
(70)		Réb Jônico
(71-72)		Fá# Mixolídio
(73)		Solb Mixolídio
(74-75)		Dó# Dórico
(76-82)		Seqüência Cromática
(83)		Sol Eólio
(84)		Lá Jônico
(85-92)		Padrão escalar em constante modificação

Tabela 6-Ambientação Harmônica da Seção B

Como visto na Tabela 6, O movimento enérgico do *Súbito Più Vivo* em dinâmica *mezzo-forte* é caracterizado por mudanças freqüentes do padrão escalar em diferentes alturas, oferecendo contraste com o caráter melancólico da seção A. Assim como no primeiro movimento, observa-se a ocorrência de modulações modais, como de Lá Mixolídio para Lá b Mixolídio, nos compassos [59]-[63], e de Ré Jônico para Réb Jônico, nos compassos [69]-[70]. Em ambos os casos, os dois centros sucessivos são separados pelo intervalo de uma segunda menor.

Na última parte do ‘Solene’, seção A’, a compositora retoma o caráter melancólico da primeira seção e conclui nos compassos [110] a [112] com um movimento melódico descendente, sempre fiel à ênfase no intervalo de quarta justa. Em sua linha melódica que surpreende com seus contornos e harmonizações inesperadas, o ‘Solene’ conduz o ouvinte sem indicar-lhe os caminhos futuros. O último intervalo do movimento é uma segunda maior ascendente, da nota Mi à nota Fá#, primeira sonoridade do terceiro e último movimento.

3.2.3 Allegro – Più Calmo – Allegro.

Assim como no primeiro movimento, *Allegro*, a elaboração contrapontística entre duas vozes caracteriza a textura do terceiro movimento. No entanto, com figuração rítmica predominantemente constituída por um movimento contínuo de semicolcheias, o último movimento remete ao gênero *toccata*. A Tabela 7 apresenta sua estrutura ABA’, e as subseções constituintes.

Seção	Comp.	Exemplo Musical	Andamento/Caráter
A	(1-84)		
d	(186-238)		$\theta = 96$ accel. até $\theta = 116$ no comp. 192 Allegro ($\theta = 116$) →
b	(52-59)		Più Calmo
c	(60-74)		Tempo I°
a'	(75-103)		
B	(103-161)		$\theta = 63$ - expressivo
A'	(162-238)		
a''	(162-185)		Tempo I°

Tabela 7- 'Sonata para Piano', 3° Movimento - Allegro.

CONCLUSÃO

Este trabalho conciliou, em sua abordagem, o estudo do contexto de atuação de Eunice Katunda e Esther Scliar no cenário musical brasileiro; a investigação de suas trajetórias individuais; a análise musical de obras significativas de sua produção. A investigação de suas trajetórias e de suas obras revelou encontros e similaridades que alicerçam o trabalho e, como um fio invisível, aproximam suas histórias de vida.

A abordagem das duas trajetórias desvelou aspectos referentes às vivências dessas duas mulheres no contexto de suas atuações profissionais. A investigação enfatizou não só a experiência, mas também o pensamento e a subjetividade de Katunda e de Scliar manifestos em cartas, entrevistas e depoimentos. Este tipo de documentação permitiu investigar a maneira como as duas musicistas refletiram e posicionaram-se em diversas situações e também aproximá-las.

No contexto do seu país, Scliar e Katunda vivenciaram períodos de fortes debates e realinhamentos na comunidade musical. As décadas de 1940 e 1950 foram marcadas, no cenário brasileiro, pela emergência de um dos movimentos de maior renovação musical do país, o ‘Grupo Música Viva’, e pelas convergências e divergências entre este grupo e os defensores do nacionalismo.

Katunda e Scliar integraram o ‘Grupo Música Viva’, participaram de seus debates e atividades. Katunda foi signatária do último manifesto do Grupo, o ‘Manifesto 1946’. Scliar nele ingressou no ano seguinte, quando se mudou para o Rio de Janeiro. À primeira vista, o contato com o repertório de vanguarda, a dinâmica das atividades do grupo e a figura de Koellreuter pressupõem um impacto definitivo na formação de ambas, conforme atestam suas entrevistas e correspondências. O conjunto de suas obras revela, no entanto, maior proximidade com os pressupostos nacionalistas.

Koellreuter incentivava os jovens compositores ao emprego da técnica dodecafônica, questão que tornou-se o tema central da dura Carta Aberta que Guarnieri lhe escreveu em 1950. Tanto Katunda quanto Scliar criticaram publicamente o dodecafonismo. Katunda inclusive manifestou-se contra o seu ensino no Brasil e francamente a favor da Carta Aberta de Guarnieri. Ambas, em momento posterior, reviram seu posicionamento contra o emprego do dodecafonismo e indiretamente contra Koellreuter, o que indica o componente circunstancial de suas posturas no episódio das cartas abertas.

Katunda e Scliar escreveram obras dodecafônicas. ‘Quatro Epígrafes’ (1948) e o quinteto ‘*Hommage a Schoenberg*’ (1949) de Eunice Katunda datam do período em que integrava o ‘Grupo Música Viva’. Embora as obras dodecafônicas de Esther Scliar sejam de um período posterior, ‘Movimento de Quarteto’ (1966), a trilha sonora para o filme ‘A Derrota’ de Mário Fiorani (1966), ‘Busca da Identidade entre o Homem e o Rio’ (1971) e ‘Sentimento del Tiempo’ (1973) sinalizam a importância de Koellreuter em sua formação.

Scliar e Katunda identificaram-se também com preceitos do nacionalismo. Um dos pontos de maior divergência entre os nacionalistas e os universalistas é quanto ao uso do folclore, significativo na obra de ambas as compositoras. Mário de Andrade defendia a pesquisa e a assimilação de elementos do folclore como meio para a concepção da música nacional, porém nenhum dos manifestos do Grupo Música explicita este caminho. A relação do Grupo Música com as tradições do povo foi de apoio à criação e ao desenvolvimento “da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo” (MÚSICA VIVA, 1946).

O engajamento partidário das duas musicistas - militantes filiadas ao PCB durante anos - constitui mais um elemento para situar sua afinidade com os pressupostos do nacionalismo musical. A viagem de Katunda à Bahia para uma reunião do partido resultou em um artigo sobre a música de capoeira do Mestre Waldemar, publicado em revista do partido comunista. Esther Scliar ‘agremia através da música’ com a regência de coros nos encontros da juventude comunista a que comparecia. Os pressupostos da escola nacionalista vão, de certa forma, ao encontro das aspirações das duas artistas que se sentem na obrigação de se posicionarem para formar e defender uma identidade nacional.

No conjunto da obra das duas musicistas, várias composições apresentam referências explícitas ou implícitas a material folclórico. ‘Variações sobre um Tema Popular’ (1943), ‘Pacto de Paz’ (1951), ‘Estudos Folclóricos’ (1952), ‘Trovador Obstinado’ (1958), ‘Sonata de Louvação’ (1960) e ‘Seresta Piracicaba’ (1956) são ilustrativas entre as obras de Katunda; ‘A Pedrinha vai’ (1952), ‘Baiano do Boi’ (s.d), ‘Beira Mar’ (1953), ‘Cantiga do Cacau’ (1957), ‘Eu plantei a cana’ (s.d.), ‘Maracatu elefante’ (1953) e ‘Ofolú lorerê ê’ (1974) o são entre as de Scliar.

No conjunto da obra de ambas as compositoras, observa-se, a variedade de linguagens. Katunda e Scliar compuseram obras tonais, modais, atonais livres e dodecafônicas.

A atuação profissional de Scliar e Katunda foi bastante diversificada. Elas foram professoras, pianistas, compositoras, regentes, escreveram artigos e apostilas e ministraram

palestras. A contribuição das duas para o desenvolvimento do cenário musical brasileiro é incontestável.

Suas trajetórias foram marcadas pela ausência de vínculos empregatícios por um período mais extenso. A pluralidade de suas atividades é, portanto, pautada também pelas oportunidades de trabalho que se apresentaram.

Em meio a esta atuação diversificada, a identidade de compositora não foi a que prevaleceu em Katunda ou em Scliar. Scliar obteve reconhecimento profissional principalmente em função de sua atividade pedagógica e a identidade de Katunda, que se destaca em meio a tantas outras, é a de pianista.

O estudo da trajetória de Esther Scliar indicou o reconhecimento de sua atuação pedagógica por seus contemporâneos. Ela foi co-responsável pela formação do currículo de centros, como o Instituto Vila Lobos no Rio de Janeiro, e orientou a formação de muitos músicos tanto nas cidades em que residiu como naquelas em que foi convidada a ministrar cursos, como Rio de Janeiro (RJ), Brasília (DF), Natal (RN), Ouro Preto (MG), Fortaleza, (CE) e Juiz de Fora (MG.).

Na trajetória de Eunice Katunda, sua carreira de pianista ganhou destaque. A musicista realizou recitais em diversos países da América do Sul, da América do Norte e da Europa, recebendo sempre críticas positivas por parte da imprensa. Em uma postura inovadora em seu tempo, o perfil da intérprete Katunda foi de vanguarda, pois ela dedicou-se principalmente a divulgar a obra de compositores brasileiros e de música contemporânea. Katunda foi uma das intérpretes mais atuantes do ‘Grupo Música Viva’ e fez a primeira audição, no Brasil e no exterior, de obras importantes da literatura do século XX.

Não obstante, o exame das cartas e entrevistas revelou uma realidade subjetiva que não espelha a construção social de suas identidades. Embora a composição seja a face menos conhecida de sua atuação, ocupa posição de destaque quando as musicistas falam de si mesmas, de suas inquietações, planos e sonhos. É o caso das cartas de Scliar, nas quais ela externa sua preocupação em conseguir mais tempo para compor, e da carta, de 28 de fevereiro de 1979, em que Koellreuter responde a Katunda sobre sua assertiva de “não ter definido nada” em sua obra. A queixa de Katunda não se refere às suas atividades como pianista, regente ou professora, mas às suas composições.

Atitudes similares quanto às suas identidades como compositoras também aproximam as duas musicistas. Em episódios de suas trajetórias, observa-se que sua postura é pontuada pela insegurança e pela timidez. Terraza afirma que Scliar não mostrava suas composições

“Não, escondia, eu quase não sabia que ela estava compondo!” (E. Emílio Terraza) e também Katunda preferiu não falar sobre a sua obra no Curso de Verão de 1979, em Juíz de Fora, MG.

Embora não se possa estabelecer uma relação de causa e efeito na abordagem da trajetória dessas duas artistas ou em sua obra, não se pode também negar que, como mulheres, suas experiências foram marcadas por esta intransferível identidade social. Esta é uma das premissas dos estudos de gênero em música desenvolvidos a partir da década de 90, cuja revisão bibliográfica integra este trabalho como ferramenta metodológica para a análise da ‘Sonata de Louvação’ (1960) de Eunice Katunda e da ‘Sonata para Piano’ (1961) de Esther Scliar.

A ‘Sonata de Louvação’ (1960) de Eunice Katunda e a ‘Sonata para Piano’ (1961) de Esther Scliar datam aproximadamente do mesmo período, mas tudo indica que Scliar não conhecia a sonata de Katunda quando compôs a sua. Nesta época, Katunda morava em São Paulo, SP, e Scliar no Rio de Janeiro, RJ. Em período posterior, em carta de 1978, Katunda afirma não conhecer a sonata de Scliar (KATUNDA, 1978).

As duas obras são ilustrativas da proximidade de suas compositoras com o nacionalismo, quase uma década após a dissolução do ‘Grupo Música Viva’. Padrões rítmicos associados ao nacional integram ambas as obras. A ‘Sonata de Louvação’ traz em seu título uma referência explícita a manifestações musicais brasileiras, preocupação conforme com os pressupostos nacionalistas. A ‘Sonata para Piano’ de Scliar, em sua clareza formal e textura predominantemente contrapontística, ecoa as recomendações de Mário de Andrade em sua primeira obra dedicada à música: “Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior carácter nacional é na polifonia” (ANDRADE, 1972, 3.ed., p.52).

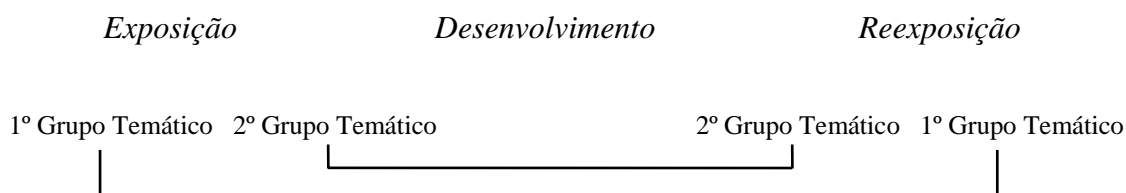
Nas duas obras, a ambientação harmônica e o contraste temático são determinantes na articulação da forma. Em ambas, o primeiro movimento é estruturado em esquema de sonata; o segundo e o último movimentos da ‘Sonata de Louvação’ apresentam a estrutura binária simples e o segundo e terceiro movimentos da Sonata de Scliar, estrutura ABA`.

Na composição de Katunda, a coesão temática entre os dois movimentos contrastantes caracteriza a sonata, que apresenta uma harmonização predominantemente diatônica. A de Scliar combina o uso de coleções diatônicas com as coleções de tons inteiros, octatônica e cromática. O uso destas diversas coleções empresta diversidade ao discurso musical, ambientações harmônicas distintas caracterizam os três movimentos.

Os movimentos de ambas as sonatas são estruturados de forma a reiterar, em suas seções conclusivas, elementos da abertura. Embora isto caracterize estruturas ABA`, o mesmo

ocorre no 2º movimento da Sonata de Katunda, um binário simples no qual a melodia de abertura retorna na coda final da seção B.

Os primeiros movimentos de cada obra estruturados à maneira de sonata apresentam similaridades. Scliar inverte a ordem de apresentação dos Grupos Temáticos na seção de Reexposição e repete o 2º grupo Temático na mesma sonoridade da primeira exposição, o que gera uma simetria na forma. A Reexposição espelha, de maneira retrograda, a Exposição:



Essa simetria, aliada à reexposição do 2º Grupo Temático na sonoridade original subverte o movimento direcionado à resolução de conflitos, tão característico do repertório do gênero. A forma, portanto, configura-se circular, pois termina onde começou, com a reexposição do 1º Grupo Temático um tom acima de sua sonoridade original.

Embora na sonata de Katunda a ordem dos Grupos Temáticos não esteja invertida na última seção, o 2º Grupo Temático também é exposto em sua sonoridade original na Reexposição. Assim como na de Scliar, ao invés de a oposição entre os dois Grupos Temáticos ser resolvida na Reexposição, ela é reiterada.

Os estudos de gênero em música de Hisama, McClary e Waterman tratam da estruturação da narrativa musical e da construção de clímaxes musicais. Embora se discorde da associação essencialista que McClary faz de modelos de narrativa com modelos de sexualidade femininos ou masculinos, concorda-se com o estudo da construção da narrativa musical proposto em sua associação com oposições construídas socialmente.

Em um paralelo entre os modelos de estruturação da narrativa musical investigados pelos estudos de gênero e o trabalho de Bourdieu, no “esquema de oposições pertinentes” (BOURDIEU, 1998, p.19), verifica-se que, em seu quadro de oposições análogas, se insere a oposição entre masculino e o feminino - no ciclo da vida “há momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos”. Assim a narrativa musical pode também estruturar-se de maneira propulsora, direcionada (masculino) ou apresentar características cíclicas (feminino). Arbitrárias ou não, estas oposições são uma realidade

social e a probabilidade de que participem na construção de manifestações culturais como uma obra musical existe.

A análise desvelou propriedades cíclicas nas narrativas musicais dos primeiros movimentos das sonatas de Eunice Katunda e de Esther Scliar. O paradoxal é que a sonata é a estrutura, por excelência, da narrativa que propõe o conflito, seu desenvolvimento direcionado a um clímax estrutural e a posterior resolução. Não obstante, a análise das duas obras desvelou uma abordagem cíclica no diálogo com a tradição do repertório estruturado à maneira de sonata.

Na sonata de Katunda, o componente cíclico caracteriza a estrutura do primeiro movimento. Isto ocorre em diferentes níveis: na ambientação harmônica circular de cada seção; na disposição do material temático; na relação entre as três seções quanto ao contraste entre Grupos Temáticos.

As seções de Exposição, Desenvolvimento e Reexposição apresentam um movimento harmônico completo em si mesmo, circular, em que o final da seção retoma a ambientação harmônica de seu início. A seção de Exposição inicia e conclui em Mib Mixolídio, o desenvolvimento inicia com uma modulação para Fá Dórico e conclui em Fá Dórico, e a Reexposição reitera a ambientação harmônica da Exposição, reafirmando o Mib Mixolídio.

Quanto à disposição do material temático, observa-se também um padrão circular de reiteração. O material da introdução é reiterado na coda da primeira e da última seções, pontuando início e final da Exposição e final da Reexposição.

No âmbito da relação entre as três seções, a Reexposição não apresenta a resolução da oposição entre os dois Grupos Temáticos contrastantes, mas simplesmente a sua reiteração. Os dois Grupos Temáticos são reexpostos em sua sonoridade original. A repetição literal da oposição entre os dois Grupos Temáticos na Reexposição é antitética ao direcionamento que culmina na resolução dessa oposição. Contrariamente, este primeiro movimento oferece uma narrativa cíclica ao retomar na Reexposição as identidades mantidas dos dois Grupos Temáticos contrastantes.

No primeiro movimento da sonata de Esther Scliar, a investigação do uso dos diferentes registros do piano também desvelou um padrão cíclico. A análise evidenciou a importância do uso de registros no contraste entre os Grupos Temáticos; no estabelecimento de seções; na construção e dissolução de pontos culminantes. O gráfico resultante do mapeamento dos registros evidenciou um movimento constante de construção e dissolução de pontos culminantes, em um padrão que privilegia o movimento cíclico.

A análise, que desvelou as propriedades cíclicas na ‘Sonata de Louvação’ de Eunice Katunda e na ‘Sonata para Piano’ de Esther Scliar, teve como parte integrante do seu processo de construção o estudo das obras ao piano. A experiência da pesquisadora como intérprete dessas obras, que vivencia a dinâmica de seus eventos no tempo, foi também decisiva para a abordagem que este trabalho oferece. Em um processo dinâmico e circular, reflexão e prática complementaram-se.

A aproximação de Katunda e Scliar, neste trabalho, revelou similaridades em suas trajetórias e em sua obra. Ao abordar questões relativas aos sujeitos mulheres na investigação de suas trajetórias, a primeira parte do trabalho dialoga com a segunda, na qual a análise das obras fundamentou-se na literatura de estudos de gênero em música. O olhar proposto por esta literatura permitiu uma abordagem plural, que, ao evidenciar características intrínsecas e peculiares às obras individuais, permitiu também a aproximação entre as sonatas de Eunice Katunda e Esther Scliar.

REFERÊNCIAS

- AFONSO JUNIOR, Daniel Rufino. *The a Cappella Works for Mixed Chorus of Esther Scliar (1926-1978)*. Iowa: The University of Iowa, 2003. Thesis (Doctoral of Musical Arts), Music Department, The University of Iowa.
- ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. Cristina Capparelli Gerling (Org.) Ousadia e Convenção no Concerto para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri. *Série Estudos*. Porto Alegre, Nº 5, p.183-256, dezembro 2000.
- ANDRADE, Mário. *O Banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989a.
- _____. *Danças Dramáticas do Brasil*. 1º Tomo. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1982.
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Flávia Camargo Toni e Oneyda Alvarenga (Org.). Belo Horizonte, São Paulo: Editora Itatiaia Limitada, Instituto de Estudos Brasileiros, EDUSP, 1989b.
- _____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDREWS, Joyce. Composer Rhian Samuel: The Female View Point and Welsh Influences in Her Vocal Music. *Women in Music*. Nebraska, Vol 8, p. 61-72, 2004.
- BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres Compositoras*. São Paulo: Roswiha Kempf, 1987.
- BUONICORE, Augusto. Comunistas, Cultura e Intelectuais entre os anos de 1940 e 1950. *Revista Espaço Acadêmico*, São Paulo, Nº 32, janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br>. Acesso em: 02 nov. de 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BRIAND, Pol. Notas. Disponível em: <http://www.capoeira-palmares.fr/histor/catund52.htm> Acesso em: 05 jan. 2006.
- CATUNDA, Eunice. A Bahia e os Brasileiros. *Fundamentos- Revista de Cultura Moderna*, São Paulo, nº27, p. 28-29, maio, 1952a.
- _____. A minha viagem para a Europa. In: KATER, Carlos. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001. Texto: abril, 1949.
- _____. Atonalismo, dodecafonía e música nacional. In: KATER, Carlos. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001. Texto:1952b.
- _____. Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar. *Fundamentos- Revista de Cultura Moderna*, São Paulo, nº30, p. 16-18, nov., 1952c.

CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press, 1993.

COGAN, Robert. *New Images of Music and Sound*. Cambridge: Publication Contact International, 1998.

COGAN, Robert; POZZI, Escot. *Sonic Desig. The Nature of Sound and Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

CONTIER, Arnaldo. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

CUSICK, Suzanne G. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music*, Vol 32, Number 1 (Winter 1994).

_____. Of Women, Music, and Power: A Model from Seicento Florence. In: SOLIE, Ruth A. *Musicology and Difference-Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993, p.281-304.

DAHLHAUS, Carl. *Between Romanticism and Modernism- Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Los Angeles: University of California Press, 1980.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira:erudita, popular, folclórica. 2 volumes, São Paulo: Art. ed., 1977.

HISAMA, Ellie M. *Gendering Musical Modernism, the Music of Ruth Crawford, Marion Bauer, and Miriam Gideon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

KATER, Carlos. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001a.

_____. *Música Viva e H.J.Koellreutter Movimentos em Direção à Modernidade*. São Paulo: Musa, 2001b.

KILLAM, Rosemary N. Women Working: an alternative to Gans. *Perspectives of New Music*, V.13, Nº 2, 1993.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Música, Reparos e Reflexões*. In: *Cadernos de Estudo, Educação Musical*. Belo Horizonte: Atravez,, nº 6, fev. 1997, p. Texto de Koellreuter: 1944-1945.

KORSYN, Kevin. *Decentering Music, A Critique of Contemporary Musical Research*. New York: Oxford University Press, 2003.

KRAMER, Lawrence. Carnival, Cross-Dressing, and the Woman in the Mirror. In: SOLIE, Ruth A. *Musicology and Difference-Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993, p.305-325.

_____. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. California: University of California Press, 1990.

LENDVAI, Erno. *Bela Bartok, An Analysis of his Music*. London: Kahn & Averil, 1971.

LESTER, Joel. *Analytical Approaches to Twentieth Century Music*. New York, London: W.W.Norton & Company, 1989.

LUCAS, Maria Elizabeth. Comentário sobre “Nos Domínios da Música, a propósito de *O Banquete* de Mário de Andrade.” H.J. Koellreuter. In: *Cadernos de Estudo, Educação Musical*. Belo Horizonte: Atravez., nº 6, fev. 1997.

MACHADO, Maria Aparecida Gomes. *Esther Scliar-Um Olhar Perceptivo*. São Paulo: USP, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes), Departamento de Música, Universidade de São Paulo.

MARINI, Marcelle. O Lugar das Mulheres na Produção Cultural. In: THÉBAUD, Françoise (ed). Tradução: Alberto Couto e Maria Manuela Marques da Silva. *História das Mulheres- O Século XX*, São Paulo: Ebradil, 1991, p. 351-379.

MATTOS, Fernando. *Estética e Música na Obra de Luiz Cosme*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Dissertação (Doutorado em Música), Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de História Oral*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

MÚSICA VIVA, Grupo. Manifesto 1944. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter Movimentos em Direção à Modernidade*. São Paulo: Musa, 2001, p.54. Manifesto: Rio de Janeiro, 1944.

_____. Manifesto 1945. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter Movimentos em Direção à Modernidade*. São Paulo: Musa, 2001, p.246-253. Manifesto: Rio de Janeiro, 1945.

_____. Manifesto 1946: declaração de princípios. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter Movimentos em Direção à Modernidade*. São Paulo: Musa, 2001, p.63-66. Manifesto: Rio de Janeiro, 1946.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony*. New York: Norton, 1961.

REVUE Musicale Suisse. Nedeln, 1972 (ed). p.41. Ano 89- 1948.

ROCHA, Eli Maria. *Nós, as Mulheres*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1986.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W.W.Norton & Company, 1980.

_____. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W.W.Norton & Company, 1988.

SADIE, Julie; SAMUEL, Rhian, (ed). *The New Grove Dictionary of Women Composers*. London: Macmillan Publishers limited, 1994.

SADIE, Stanley. (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers limited, 2000.

SANTORO, Cláudio. Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e do apêlo do Congresso de Praga. *Fundamentos-Revista de Cultura Moderna*, São Paulo, v.2., n.3, ago. 1948, p.233-240.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SOBRE a Pro Arte- Desde 1957. Disponível em: <<http://www.proarte.org.br>> Acesso em: 02 de janeiro de 2005.

SQUEFF, Enio. *Reflexões sobre um mesmo tema*. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

THÉBAUD, Françoise. Introdução. In: THÉBAUD, Françoise (ed). Tradução: Alberto Couto. *História das Mulheres - O Século XX*, São Paulo: Ebradil, 1991, p.9-23.

TICK, Judith. *Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music*. New York; London: Oxford University Press, 1997.

TREITLER, Leo. Gender and Other Dualities of Music History. In: SOLIE, Ruth A. *Musicology and Difference-Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993, p.23-45.

WATERMAN, Ellen. "Cassandra's Dream Song: A Literary Feminist Perspective." *Perspectives of New Music*, Vol 32, Number 2 (Summer 1994).

WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

VENÂNCIO, Giselle Martins. Presentes de Papel: cultura escrita e sociabilidade na correspondência de Oliveira Vianna. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, p. 1-24, nº28, 2001.

VOLPI, Maria Alice. Análise Musical e Contexto: Propostas Rumo à Crítica Cultural. *Debates*, Rio de Janeiro, p. 111-134, nº7, 2004.

ZAIMONT, Judith Lang. (ed) Introduction. In: *The Musical Women, an International Perspective*. Vol. III, 1986-1990, Westport: Greenwood Press, 1991.

Correspondências:

ANA. *Correspondência a Esther Scliar*. [s.l.; s.d.].

CARTÃO. *Correspondência a Esther Scliar*. Salvador, 14 nov. 1977.

CATUNDA, Eunice. Cartas de Macunaíma para o Brasil. In: KATER, Carlos. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001. Texto:1948.

_____. *Correspondência a Camargo Guarnieri*. In: KATER, Carlos. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001. Carta de Catunda: São Paulo, 20 nov. 1950a.

ESTRELA, Arnaldo. *Correspondência a Eunice Catunda*. In: KATER, Carlos. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001. Carta de Estrela: Paris, 25 jun. 1948.

GUERRA PEIXE, César. *Correspondência a Eunice Katunda*. Recife, 11 maio. 1952.

KATUNDA, Eunice. *Correspondência a José Maria Neves*. São Paulo, 21 dez.1978.

_____. *Correspondência a Koellreuter*. São Paulo, 20 nov. 1979.

KIEFER, Bruno. *Correspondência a Esther Scliar*. Porto Alegre, 29 ago. 1977.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Correspondência a Cláudio Santoro*. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreuter Movimentos em Direção à Modernidade*. São Paulo: Musa, 2001. Carta de Koellreuter: Rio de Janeiro, 20 jun. 1948a.

_____. *Correspondência a Eunice Catunda*. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreuter Movimentos em Direção à Modernidade*. São Paulo: Musa, 2001. Carta de Koellreuter: Paris, dez. 1948b.

_____. *Correspondência a Eunice Katunda*: Veneza, 15 jul. 1966.

_____. *Correspondência a Eunice Katunda*: Tóquio, 26 jan. 1973.

_____. *Correspondência a Eunice Katunda*: Rio de Janeiro, 28 fev. 1979.

LEITE, Orlando. *Correspondência a Eunice Katunda*. Brasília, 04 mai. 1972.

LEITE, Vânia Dantas. *Correspondência a Esther Scliar*. Washington, 1 out. 76.

MALPIERO, Ricardo. *Correspondência para Eunice Catunda*. In: KATER, Carlos. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.

MULLER, Pedro. *Correspondência a Eunice Katunda*. Rio de Janeiro, 27 jan. 1972.

NEVES, José Maria. *Correspondência a Esther Scliar*. Paris, 1 maio. 1975.

SCLIAR, Esther. *Correspondência a Emílio e Marly Terraza*. [s.l.; s.d.]

- _____. *Correspondência a Issac Scliar*. Milão, 5 nov. 1948.
- _____. *Correspondência a Leonor Scliar-Cabral*. Ouro Preto, 5 jul. 1969.
- _____. *Correspondência a Leonor Scliar-Cabral*. São Paulo, [1950].
- _____. *Correspondência a Leonor Scliar-Cabral*. Rio de Janeiro, 10 out. 1965.
- VALLIATI, Zacarias. *Correspondência a Esther Scliar*. Porto Alegre, 12 set. 1977.
- VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. *Correspondência a Esther Scliar*. Tóquio, 12 fev. 1977.

Outras Fontes Manuscritas:

- BOMÍLCAR, Maria Grauben. *As Incríveis- Esboço de Biografia*. Texto de memórias familiares inédito, [s.d.].
- CATUNDA, Eunice. *Problemas Musicais Contemporâneos*. Texto inédito, São Paulo, abril de 1950b.
- ESTATUTOS da Sociedade Civil Os Seminários de Música Pró-Arte. 27 dez. 1973.
- KATUNDA, Eunice. Currículo Vitae. Texto datilografado, [1981?].
- RESUMO dos Quinze Primeiros Cursos Latino americanos de Música Contemporânea [1978].
- SCLIAR, Esther. *Anotações*. [s.d.].
- _____. Manuscrito Inédito sobre o Partido Comunista, 20 p. [s.t.; s.d.]
- _____. *Resumo de Conferência realizada no dia 23 no Museu de Arte Moderna*. Manuscrito, [s.d.].

Artigos em Jornais:

- ANTÔNIO, Paulo. Festival de compositores gaúchos. [s.t.] Porto Alegre, ago. 1955.
- CURSO sobre o piano promovido pela Discoteca. *O Estado de São Paulo*. dez. 1965.
- ESCOBAR, Ayrton. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09 out. 1976. Entrevista concedida a Danúsia Bárbara.
- ESTHER Scliar: Zé Kéti é a Síntese de Todos Carnavais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1967.
- EUNICE Catunda. São Paulo, [s.t.], 1949.

FAEDRICH, Alba Boeira. Valores Nossos: Esther Scliar. Contraponto: Música e Vida. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 13 abril 1958.

FARIA, Odette de. Katunda: Pianista- compositora. *Divina Música*. [s.t.] [1966].

HERNANDEZ, Antonio. Esther Scliar (1926-1978), professora sem substituto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1978.

HET Leatste Niews, Bruxelas, Zontag, 25 Juni, 1950.

INAUGURADO o Curso de Iniciação Musical do Museu de Arte Moderna. *Notícias de São Paulo*. [s.t.] 1951.

INCONTRI nell'XI Festival di Musica Contemporanea a Venezia. *Revista Musicale Italiana*, Milano, v. L, p.332-337, 1948.

IMPUSERAM-SE na Europa as músicas atonal e dodecafônica. [s.t.; s.l.] [1949].

IR em frente. *Livraria Cultura Impressa*. [s.l.] maio 1976.

LE Soir, Bruxelas, 27 de junho de 1950.

LEITÃO, Arnaldo Câmara. Amável Submissão. Eunice Catunda domina (com a batuta) 40 homens... *Radiolândia*. São Paulo, 10 dez. 1955a.

_____. Rádio Show “Musical Lloyd Aéreo”. *O Tempo*. São Paulo, 13 mai. 1955b.

LIVRARIA Cultura Impressa, [s.t] Maio de 1976.

MÚSICA Viva. *Música*. [s.t.; s.l.], 1947.

NUOVE Musiche Brasiliane. *Nuovo Corriere della Sera*, Venerdì, 10 de diciembre, 1948.

OS TRÊS concertos realizados. *Música*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1959.

PACHECO, Diogo. Pianista Eunice faz pausa para pedir respeito. *Jornal da Tarde*. São Paulo, jan. 1966.

SCLIAR-CABRAL, Leonor. Esther Scliar. *Jornal da Música*, 1987.

SE OFRECIERON audiciones de música em diferentes salas. *Música*. *La Nacion*, Argentina, 1944.

STRONGIN, Theodore. *The New York Times*. 28 mai. 1968. In: KATER, Carlos. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.

‘TOADA de gabinete’ é peça de confronto do V Concurso de Corais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, [1976].

Entrevistas (E.):*Leonor Scliar-Cabral*

Entrevistada em 15 de Julho de 2004. Lingüista e professora aposentada da Universidade Federal de Santa Catarina, Leonor Scliar-Cabral é irmã de Esther Scliar.

Igor Catunda

Entrevistado em 05 de Agosto de 2005. Engenheiro aposentado, trabalhou na empresa da Kodak de São José dos Campos, São Paulo. Um dos filhos de Eunice Katunda.

Emílio Terraza

Entrevistado em 15 de Dezembro de 2004. Compositor argentino naturalizado brasileiro, é professor aposentado da Universidade de Brasília (UnB). Amigo de Esther Scliar.

Documentos sonoros:

BALZI, Beatriz. Compositores Latino Americanos. São Paulo: Edição do autor, (1984-1986).

KATUNDA, Eunice. Hommage à Schoenberg. Arquivo da Rádio Nacional de Bruxelas. XXIV Festival of ISCM, 14 out. 1950. Duração: 5:52 min.

HOMENAGEM a Esther Scliar. Rio de Janeiro: Acervo Funarte da Música Brasileira, 1983.

Partituras:

KATUNDA, Eunice. Sonata de Louvação. Partitura manuscrita, 1960. 1967 (rev.). Piano.

SCLIAR, Esther. Sonata para Piano. Porto Alegre: Goldberg Edições Musicais Ltda., 1997. Piano

ANEXO A- CATÁLOGO DAS OBRAS MUSICAIS DE EUNICE KATUNDA
Elaborado por Carlos Kater. In: (KATER, 2001)

Composição	Título	Formação Instrumental	Estréia
1943 (1944cc.)	Variações sobre um Tema Popular	Pn.	9/ 1944
1944	Lamento Arabo	C. e crd.	1944
1946	Negrinho do Pastoreio	Trio solista, (S,MS,C), coro fem., fl, violão, e per.	1946
1946	Cantos à Morte	Pic., fl., ob., c. ingl, 2 clar., 2 fg., cb. fg, 2 tpt, 4 trp, 3 tbn, pn, crd.	12/1948
1946	Sonatina	Pn.	1946
1947	Salmo 82	Vozes masc., 2 fg., perc..	
1948	Quatro Epígrafes	piano	1948
1949	Lirici Greci	2 s., 2 c., fl., hrp, 2 vln., vl, vc, cibrafone e tam-tam.	
1949	Quinteto Schonberg	Clar., clar. baixo, vl, vc. e pn.	8/1949
1951 (1958cc.)	Pacto de Paz	Solistas (S,MS,A,Br,B), coro misto, pic., 2 fg., violão, 2 vls, e perc.	
1952	Estudos Folclóricos	Pn.	1965
1955 (?)	Lundu da Menina	Voz, fl. ob., 5 sax., 3 tpt., 2 tbn, crd., e perc.	1955-1956
1955	Toada do Amor Caboclo	Voz., fl. ob. 5 sax., 3 tpt., 2 tbn., crd., e perc.	1955
1955	Moda do Corajoso	Voz, fl., ob., sax., pn. e crd.	1955
1955	A Negrinha e Iemanjá	Solistas (MS,T), 5 sax., 3 tpt., 2 tbn., pn., crd., e perc.	1955
1955 (1956cc.)	Seresta para Quatro Saxofones	4 sax.	1955
1955	Concerto para Piano e Orquestra (ou Impressões de Candomblé)	Pn., fl., ob., 5 sax., 3 tpt., 2 tbn., crd. E perc.	1955
1955 (?)	Alma Brasileira-Choros 5	Fl. Ob., 5 sax., 3 tpt., 2 tbn., pn., crd., e perc.	1955-1956
1955 (?)	Três Pontos de Santo	5 sax., 3 tpt. 2 tbn., pn. E perc.	1955-1956
1955-1956	Benditos da	Voz, fl., ob., 5 sax.,	1955-1956

	Mariquinha	pn., crd., e perc.	
1955-1956	Lamento do Cativo	Voz., fl., ob., 5 sax., pn., crd., e perc.	1955-1956
1955	Peixes de Prata	Voz., fl., ob., 5 sax., pn., crd., e perc.	1955
1955-1956	La pañaderita	Coro misto	1955-1956
1955-1956	Reisado	Coro misto	1955-1956
1955-1956	Aboio	Quarteto Vocal (S, MS, A, T, B)	1955-1956
1955-1956	Murucutú	Quinteto Vocal (S, MS, A, T, B)	1955-1956
1955-1956	Moçambiqueiros	Fl., ob., 5 sax., 3 tpt., 2 tbn., pn., crd., e perc.	1955-1956
1955-1956	Concerto Negro	Fl., ob., 5 sax., 3 tpt., 2 tbn., pn., crd., e perc.	1955-1956
1956	Dois Poemas Baianos	Coro misto	1957
1956 (?)	João Sebastião vai à cidade.	Fl., ob., 5 sax., 3 tpt., 2 tbn., pn., crd., e perc.	1955-1956
1956	Canções de Belisa	Voz. Fem., coro, fl. e perc.	1956
1957	Estro Africano nº1	Canto e pn.	
1956-57 (?)	Estro Africano nº2	Canto (Br, B ou C) e pn.	(1959?)
1957	Momento de Lorca	Pn.	
1957 (?)	Duas devoções nordestinas	Canto e pn.	1957
1958	Trovador Obstinado	Pn.	
1958	Impressões de Candomblé	2 pn. e atabaque	
1958	Quatro Momentos de Rilke	Pn.	1958
1958	Quatro Momentos de Rilke	Orquestra de cordas	1972
1958cc. (rev.1970)	Seresta do maior amor	Canto e pn.	1972
1958(?) (1960cc.)	Sonata de Louvação	Pn.	
1960 cc.	Brasília (Cantata Brasília)	Solista (T), coro misto, fl. ob., c. ingl, cl., clarone, fg., contra fg., trp., tpt., tbn., tuba, cel., vln., vl., vc., cb. e perc.	
1960 (rev.1971)	A moça fantasma (*)	Oscilador de frequência, cristais, cítara, violão, pn.	1960

		perc. E fita magnética.	
1961	Duas Líricas Gregas	Canto e pn.	
1963 (cc.)	Canções à maneira de época	Canto e pn.	
1963 (?)	Estro Romântico	Canto e pn.	
1963	Suíte Nazareth	Violão	
1964	Cantiga de Cego	vl. e pn.	
1964(?)	Seis Líricas Gregas	Solistas (S, MS, T, Br), coro misto, cl., pn., vl., e perc.	1981
1965	Duas Serestas	pn.	
1965 (1966cc.)	Seresta Piracicaba	pn.	1965
1949-1966	Cantata do Soldado Morto	Solistas (MS, T, Br), coro misto, 2 fl., 2 ob., 2 clar., 2 fg., 2 tpt., 1 tbn., pn., crd., e perc.	1979
1966	Oratório a Santa Cecília	Solistas, coro e orquestra.	
1967	A Blindman's song	Vln. e pn.	
1955 (?) e 1967 (1967cc.)	Líricas Brasileiras	Canto e pn.	1972
1967	Seresta em Lá	Pn.	
1967 (?)	Cinco serestas	Pn.	
1967	Due Lirici di Ungaretti	Canto e pn.	
1969 (1971 cc.)	Três Momentos em Nova York	Pn.	1985
1971	O Filho do Homem	3 vezes mistas	
1966-1972 (1971cc.)	Seresta à Música (ou Ode à Cecília)	Coro misto	1972
1972 (1071cc.)	Quatro Incelenças (ou Quatro cantigas de velório)	Canto e pn.	1972
1972	Trenodia al Poeta Morto	Sexteto Vocal (S, MS, A, T, T,B)	
1972	Trenodia al Poeta Morto	Pn.	
1972	Seis Líricas Brasileiras	Canto e pn.	1972
1972	Prelúdio para violão	violão	
1972 (cc.)	Duas Serestas	violão	
1972 (?) (1973 cc.)	Cantos de Macunaíma	S e quinteto de sopros	
1973	Prelúdio nº 1	violão	
1973	Cânticos de Macunaíma	Quinteto vocal (2S, MS, T, B) e perc.	
1975	Música de casamento	2 S, Br., 2fl., craviola,	1975

		órgão, triângulo e adufe	
1975	Salmo Verde	Solistas (S,A,T, Br,B) fl, 2 fg, quarteto de crd e perc.	1975
1976 (1975cc.)	Ode aos Marinheiros	Solistas (T, Br, B), coro misto, pic, 2 fl, 2 ob, c. inglês, 3 fg, 4 trp, 3 tpt, hrp, pn, vln, vl, vc, cb, e perc.	
1977	Poemas para Carla	Pn.	
1978 (?)	Danças Polonesas do século XVII	2 fl doce, violão e cravo	1978
1979 (1978 cc.)	Três peças para piano e percussão	2 pn e perc.	1979
1979	Expressão Anímica	Pn.	1979
1980	Trenodia al poeta morto	Quinteto vocal (S,S, MS,T,B)	
1982	La dame et la licorne. Petite suite		1982
1982 (?)	Ma mère Lóye (Transcrição para piano de obra homônima de Maurice Ravel)	Pn.	
1983 (?)	Cantos de Macunaíma	Pn.	

(*) Música Incidental.

Abreviações:

B- baixo
 Br- barítono
 C- contralto
 Cb- contrabaixo
 C inglês- corne inglês
 Cel- celesta
 Clar –clarineta
 Cl - Clarino
 Coro fem.- coro feminino
 Crd- cordas
 Fl –flauta
 Fg - fagote
 Hrp- harpa
 MS- meso soprano
 Ob- oboé
 Orq – orquestra
 Perc-percussão

Pic- p colo
S- soprano
Sax- saxofone
T - tenor
Tbn - trombone
Tmp – T mpano
Tpt – Trompete
Trp - Trompa
Vc- violoncelo
Vl - viola
Vln- violino

ANEXO B- CATÁLOGO DAS OBRAS MUSICAIS DE ESTHER SCLiar
Elaborado por Maria Aparecida Gomes Machado e Leonor Scliar-Cabral. In:
(MACHADO, 2002)

CATÁLOGO DAS OBRAS MUSICAIS DE ESTHER SCLiar
 Elaborado por Maria Aparecida Gomes Machado e Leonor Scliar-Cabral. In:
 (MACHADO, 2002)

1954 Composição	Título	1955 Formação	1955 Estreia	Editor
1956	João Pestana Eu fui chamado	S, A, T, B, 2 vln, vl, instrumental		
1950	Ara cantar no Ao sair da Lua	vc, cb e pn, 3 vozes B, MS, A		
1952	Imocinro A Pedrinha vai	S, A, T, B		
1953	Cantiga do Cacau Bella Mar	S, A, T, B		Editora Novas Editions L'Art Musical Populaire, Givors, France, 1989.
1957	Abertura e Orquestração (*)	Fl, fg, vlc, cravo, glockenspiel,		
1953	Maracatu Elefante	S, A, T, B		
1953	Vira a Moenda	claxa clara.	1953	
1953	Sonata para Dorme Dorme	Fl, pn	1953	Goldberg Edições Musicais, Porto Alegre, 1997.
1953	Flauta e Piano Papagaio Louro	S, fl, pn		
1953	Flor da Noite	C, T, pn		
1953	A Marcha dos Acalanto	Não disponível		
1953	Deputados (*)	S, pn, e glockenspiel		
1961 1953	Sonata para Piano Oração a manhã	Pn. Coro, metais, hrp, e perc.	1961	Goldberg Edições Musicais, Porto Alegre, 1997.
1953	Por sete mares	C, fl, sax, hrp e pn		
1962	O Menino Ruivo	Coro misto		
1953	Uma, duas	Vozes, fl, clar, e		
1962	Desenho Leve	S, A, T, B		
1962	angolinhas	fg.		
1953	Cancão da Terra Toada de Nana (*)	Voz, fl, clar, fg, vl, Vozes, fl block, fl violão, pn, trans, vln, vc, pn, e glockenspiel perc.		
1962 1953	Prelúdio (*) No Parque	Pic, 2 fl, 2 ob, Coro infantil a 2 Corne inglês, 2 vozes		
1953	Bumba meu Boi	clar, Sib, Clar B, 3 fl block S, pn, Sib, 2 fg, contra- perc.		
1953	Romeiro de São Francisco	fg, sax alto mib, 3 S, A, T, B		
1953	Si quizeras que cantemos	trp fa, 2 tpt Sib, 2 S, A, T, B		
1953	La virgin de las Mercedes	tn, tuba, 2 vln, vl, vc, cb, hrp, celesta, pn, e perc.		
1962	Música de cena Mercedes (Arranjo)	Não disponível		
1963 1954	Música de cena A Esquila (*)	Voz, fl, clar, fg, vl, Voz e pn, violão, pn,	1955	
1954	Novos cantares	Voz e pn, glockenspiel.	1955	
1954	Boiadeiro	vc e pn.		
1963 1954	Trindade das Duas toadas para Professias	S, A, T, B Pn.	1955	
1964 1954	Piano Canto menor com 1ª Modinha – “O Perigo”	S, A, T, B Voz e pn.	1955	
1965 1954	Lua-Lua, Lua 2ª Modinha – “Nada mais que a alma de umna Pachamana”	S, A, T, B Voz e pn.	1955	Editions L'Art Musical Populaire, Givors, France, 1982.
1965 1954	Pachamana Eu Plantei a cana	S, A, T, B 3 vozes	1955	Editions L'Art Musical Populaire,

s.d.	Ó, ó menino, ó	Coro infantil- 2 voz.		Givors, France, 1982.
1965	Bran Brindies	Coro infantil- 2 voz.		Earth Songs, Oregon, USA, 1997.
1965	Antsair Sarcaas	Coro infantil		
s.d.	Chiasô	Coro infantil		
1966	Mosamento de	Quarteto de crd.		Editora Novas
s.d.	Quarteto tonito, eh boi bumbá	Coro infantil		Metas, São paulo, 1988.
1966	Pailha açucarou na fida 'A Derrota'	Ensemble infantil, clar Sib, fg, trp fá, pn,		
s.d.	Borboleta	Solo voz infantil		
1971	Buscrodada	S,A,T, B		
s.d.	Sentida entre o Homem e o Rio	Solo voz infantil		
1973	Secundamento del	Coro misto a 6		
s.d.	Agopinha	Coro infantil- A, T, B, B		
1973	Trilha para curta metragem (x)	Ensemble infantil- fl- doce Bz, l, vc, violão,		
s.d.	Na gangorra	Coro infantil- 2		
1974	Ofulú Lorêê ê	S, A, T, B	1974	Publ.: Madrigal
s.d.	Olha a palma do coqueiro	Coro infantil- 2 voz.		Renascentista F.A., Belo Horizonte, 1976.
s.d.	Carolin Cacao	Coro infantil- 3		
1976	Praia do Fim do Mundo	Coro a 3 vozes	1976	
s.d.	Muntitei a cana	Coro infantil- 3		
1976	Toada de Calipetana	Coro a 3 vozes	1976	
s.d.	Estudo nº 1 para Violão	Violão		Edição Funarte, R.J., 1982.
s.d.	Violões à Loanda	Coro infantil ou		
1976	Imbricata	Ensemble- 3 voz., 2 fl block.	1976	Edição Funarte, R.J., 1982.
1977	Intraforza la Pandereta	Ensemble infantil- Clar, Sib, Engl~es, Clar, Sib,		
s.d.	Bambu (ø)	Coro infantil- 2 violões		
s.d.	Boi Espaço (ø)	Coro infantil		
1978	Invenções a duas vozes	Sax. Soprano e Sax. Alto		
s.d.	Deixa a Porta	Coro infantil- 2		
s.d.	Dominó (ø)	Coro infantil		
s.d.	Baião de Rei (ø)	Coro infantil- 2		
s.d.	Grilinho (ø)	Coro infantil		
s.d.	Colomba Campeão (ø)	Coro infantil- 2		
s.d.	Lampeão estava	Coro infantil		
s.d.	Girassol (ø)	Coro infantil- 2		
s.d.	Lundu (ø)	Coro infantil		
s.d.	Mãe vai a Garça	Coro infantil- 2		
s.d.	O bom pintor (ø)	Coro infantil		

s.d.	Omulú (ø)	Coro infantil		
s.d.	Quem me dera um cavalo corredor (ø)	Coro infantil		
s.d.	Sabiá cantando (ø)	Coro infantil		
s.d.	Toada de Nana (ø)	Coro infantil e fl. block		
s.d.	Vem cá, Siriria (ø)	Coro infantil		

(*) Música Incidental.

(×) Trilha para Cinema.

(ø) Transcrito de melodias registradas por meios não mecânicos.