

# **O Prelúdio n. 1 para piano de Eunice Katunda “à maneira popular”**

The Piano Prelude n. 1 by Eunice Katunda “à maneira popular” (in a folkway)

*Iracele Vera Livero de Souza*  
*Instituto de Artes, UNESP – iracele.livero@gmail.com*

## Resumo

Este artigo propõe uma reflexão interpretativa sobre o Prelúdio n.1 para piano de Eunice Katunda, única peça transcrita de uma coleção de trinta outros Prelúdios gravados em fita pela própria compositora ao piano. Tem o objetivo de levantar hipóteses interpretativas em torno da observação registrada pela compositora no início da peça, "à maneira popular". Este trabalho dá continuidade à uma pesquisa sobre a compositora, iniciada no doutorado.

**Palavras-chave:** Eunice Katunda. Prelúdio. Interpretação. Piano popular. Performance.

## Abstract

This article proposes an interpretative reflection on the Piano Prelude n.1 by Eunice Katunda, the sole piece that was transcribed, from a collection of thirty Preludes which were recorded on tape by the composer herself. It aims to raise interpretative hypothesis around the observation written down in the score by the composer herself, "à maneira popular", "in a folkway".

**Keywords:** Eunice Katunda. Prelude. Interpretation. Popular piano. Performance.

## Introdução

Tendo realizado um doutorado sobre a obra pianística de Eunice Katunda (1915-1990), permaneço sempre no interesse de dar seguimento à pesquisa que busque mais e mais revelar as ainda possíveis lacunas que deem uma maior amplitude ao conhecimento e ao pensamento musical, mormente o para piano, desta importante compositora brasileira no cenário nacional.

Sua produção para o instrumento é bastante significativa e não em pequeno número. Cerca de vinte de suas obras foram catalogadas pelo musicólogo Carlos Kater. Quinze destas foram digitalizadas, analisadas e interpretadas ao piano por esta autora.

Em 1977, Eunice Katunda compôs trinta Prelúdios para piano, dedicados a Carla Antuna<sup>1</sup> e gravados em fita, com a própria compositora ao piano. Por razões que não se conseguiu apurar na pesquisa ou sequer aparecem referenciados em qualquer documentação, esses Prelúdios não possuem registro em partitura, excetuando-se apenas o primeiro deles que foi registrado pela compositora com um subtítulo, que também parece ser um indicativo interpretativo, "à maneira popular". E é exatamente este indicativo que nos leva a tentar compreender esta obra e que, talvez, seja muito peculiar no conjunto da obra pianística da compositora, visto que preferiu antes gravá-los (usando, quem sabe, um atributo muito caro à música popular como registro semelhante à partitura: a gravação) e depois registrar em partitura.

Mesmo já um pouco distante das diatribes do nacionalismo musical, cujo ápice se deu nas décadas de 1950 a 1960, Eunice Katunda, ainda na década de 1970 labuta sobre os ecos de um interesse particular, a música do povo, cujos vieses perpassam, no caso dela, tanto pelo folclore, como pela música popular urbana. Este Prelúdio, no entanto, apresenta características, que se discutirão em seguida, que de alguma forma imbricam no popular nacional, internacional e no erudito.

Artista culta, dotada de alto nível técnico, tendo uma grande afinidade com os modernos, Eunice Katunda, brilhantemente traduz, segundo sua óptica, o sentimento de povo brasileiro, ora como grande intérprete dos compositores, ora como defensora de uma composição nacional, na década de 1950.

Analisando a posição da música do século XX no Brasil, entre as décadas de 1920 e 1930, frente ao desenvolvimento internacional, podemos verificar que grupos modernistas defendiam com veemência a procura de uma música nacional, combinada ao interesse revivido na expressão nacional, popular e folclórica<sup>2</sup>.

Esta tendência conhecida como nacionalista, irá se desenvolver e se concretizar pelo surgimento de compositores preocupados com a comunidade musical, com o público e com a sociedade. Ensejava-se uma tentativa de se integrar o artista criador ao meio social, por meio de uma identidade musical que fosse especificamente brasileira.

---

1 Pessoa não encontrada durante esta pesquisa. Segundo Kater (2001, pp.110-111), foram compostos em São Paulo e estão enfeixados pelo título "Poemas para Carla" ou "Prelúdios para Carla".

2 O termo folclórico hoje está incluído e estudado na etnomusicologia.

O nacionalismo, para superar contradições, procurava reutilizar uma série de elementos formais e foi pelo viés do aproveitamento da "matéria-prima" que o elemento nacionalista foi buscado. Esse viés, que em primeiro lugar foi utilizado a partir da "citação" da melodia folclórica e sua utilização, digamos, reconhecida como tal, aparece por fim mediado por um pensamento teórico ajustado ao modernismo musical na obra *O Ensaio sobre a Música Brasileira* (1962), de Mario de Andrade,<sup>3</sup> escrito em 1928, com a intenção de sedimentar uma ideia do que fosse o nacional na música. Conforme Picchi (1996, p.11)

[...] o autor não o fez apenas com o intuito de defender o nacionalismo musical brasileiro, mas sim com o de fundar definitivamente a nacionalidade da música brasileira, conjugando recursos variados que destacam a busca da brasilidade nos elementos constitutivos da composição nacional a ser feita no Brasil pelos compositores – eruditos naturalmente – que, daí por diante, quisessem se integrar à legitimação da música nacional.

As preocupações modernistas estão presentes no pensamento de Mário de Andrade, no que se refere à busca da unidade nacional e sua colocação no universal a partir de sua originalidade. Estas preocupações dizem respeito, muito especialmente, ao conhecimento, profundo e extenso, que os compositores eruditos brasileiros deveriam ter do folclore nacional, assim como das tradições, para que pudessem transfigurá-las em linguagem nacional, esta sim reconhecivelmente brasileira. Dessa forma, transposto para linguagem erudita e com o visível (audível) respaldo do folclore do povo brasileiro, representaria, mesmo que inconscientemente, a brasilidade na obra do compositor.

Mas é preciso considerar dois fatores que Mário de Andrade, por exemplo, não considerou extensivamente. Primeiro, a música popular urbana, em grande ascensão a partir da década de 1930, juntamente com o aparecimento da gravação. E, segundo, a modernização da linguagem musical pelos compositores, que tentavam seguir os passos especialmente europeus, de escape à linguagem tonal com características próprias.

De fato, Kater (2001A, p.14) afirma que "[...] o modernismo musical brasileiro espelha em essência uma influência difusa de várias tendências, representáveis brilhante e originalmente por produções do período de 1920 a 1930, em particular, do expoente da criação nacional, Heitor Villa-Lobos".

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) efetivamente representa, de maneira essencial, a música contemporânea nessa época. Sua obra o eleva ao primeiro posto da música brasileira, pelo papel relevante que desempenha na criação de uma mentalidade nacional na música. Aproveitando-se de temas populares, impôs seu próprio estilo de composição, empregando-o de maneira original e tornando-o parte integrante do espírito total da obra. Mas também o coloca pari passu à produção contemporânea de sua época, mormente a francesa, como liderança e importância, entre 1920 e 1930.

A contribuição à modernização da composição musical brasileira foi também o objetivo de um grupo de novos compositores que, com ou sem uma primeira formação

---

3 ANDRADE, Mario. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1962.

acadêmica se entregaram às descobertas de novas perspectivas nos vários aspectos da organização do espaço musical, sob a orientação do professor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005).

Koellreutter chega ao Brasil em 1937. Com a bagagem trazida dos estudos com eminentes músicos na Alemanha, demonstra proeminência e adesão às ideias renovadoras do século XX, movimentando os centros musicais brasileiros (Rio de Janeiro e São Paulo). Cria o *Movimento Música Viva*, cujo objetivo era divulgar a música contemporânea, assim como obras pouco conhecidas de outras épocas.

No desdobramento desse movimento, forma-se o *Grupo Música Viva*, congregando jovens compositores brasileiros. O primeiro a aderir ao Grupo foi Claudio Santoro (1919-1989), seguido de César Guerra-Peixe (1914-1993), os quais juntos serão, conforme Neves (1977, p.90), os "maiores representantes no plano da criação, e é em torno desses dois nomes que se fará a propaganda do movimento, suas obras serão os melhores argumentos na defesa da criação contemporânea".

Esta vanguarda musical defendeu como proposta o advento de uma nova era, sem que houvesse lugar para preconceitos e receitas acadêmicas. O grupo de Koellreutter tinha como objetivo acompanhar e situar a música brasileira de acordo com as novas experiências musicais europeias, atuando no ensino, na divulgação em concertos e programas radiofônicos e ainda na publicação de textos e manifestos. Neves (1977, p.88) também considera que

[...] só o conhecimento do ambiente musical do país, da força das tradições e da violência do academismo pode dar a verdadeira medida do valor do trabalho desenvolvido por Koellreutter, pois que ele foi mais que o líder de um grupo: ele foi o visionário que pretendeu colocar a música brasileira em pé de igualdade com a música internacional.

O problema do nacionalismo ainda era a tendência dominante na música brasileira dessa época. Porém, entrecruzavam-se várias tendências políticas que se refletiam na música que, conforme Arnaldo Contier (1996, p. 207), faziam com que polêmicas, que já vinham desde a década de 1930, se acirrassem entre

[...] os defensores do nacionalismo modernista contrários à técnica schoenbergiana e marxismo-leninismo; os partidários do marxismo e do nacionalismo e os simpatizantes de um movimento em prol da instauração de uma revolução socialista e do emprego das mais diversas técnicas da música contemporânea.

Neste período, a produção nacional esteve dividida radicalmente entre nacionalistas e vanguardistas, que travavam uma briga interna, acadêmica.

O Grupo Música Viva teve intensa atuação nesse contexto, tanto do ponto de vista das divulgações musicais como do posicionamento teórico da música brasileira. Eunice Katunda teve participação ativa no Grupo Musica Viva, ao lado dos compositores Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Hans-Joachim Koellreutter e Edino Krieger, como

compositora assim também como intérprete, responsável por primeiras audições de compositores nacionais e internacionais da música considerada nova.<sup>4</sup>

Para enfatizar e amplificar as atividades no que se refere a um segundo momento, vários Manifestos foram lançados pelo Musica Viva, a saber: o de 1944, que ilustra a existência do grupo em prol de uma "música nova", que crê na força criadora do espírito humano e na arte do futuro; o de 1945<sup>5</sup>, que serve de ponte entre as posições e princípios adotados, demonstrando amadurecimento de ambos; e de 1946, que melhor esclarece o perfil destes compositores, um grupo musical de vanguarda estética e um movimento de frente sociocultural.

As diversas atividades do Grupo Música Viva<sup>6</sup>, retratadas pela nova criação dos compositores, conferiram um significado especial à realidade cultural do Brasil. Ousado em sua natureza e proporção, o grupo implicava em uma mudança na raiz da situação da música brasileira, para criar um ambiente próprio para a formação de uma obra nova, livre de valores doutrinários.

Neste cenário, frente à divulgação destes manifestos, não só houve reações controversas por parte da comunidade musical, assim como também reações de natureza interna dos integrantes do Grupo, desacordos estes fomentados por ocasião da divulgação do documento do *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais*, em Praga (1948), que vai criar posicionamentos diferenciados e incompatibilidades entre os integrantes do Música Viva e seu líder. Diante das incompatibilidades entre as diretrizes estéticas e outras, e muita dissensão ideológica, o grupo se dissolve: Claudio Santoro, Guerra-Peixe e mais tarde Eunice Katunda.

Apesar do posicionamento de Claudio Santoro, frente à sua participação neste congresso, Eunice aceita o convite de Koellreutter para participar do *Corso Internazionale di Direzione*, do *XI Festival Internazionale de Musica Contemporanea*, da Bienal de Veneza. E em 31 de julho de 1948, segue para a Europa, a bordo do navio *Francesco Morosini*, juntamente com outros brasileiros.

Com a participação na Bienal de Veneza, Eunice teve oportunidade de aperfeiçoar-se na técnica dodecafônica e serial com o compositor italiano Bruno Maderna (1920-1973) e simultaneamente na regência, com o próprio diretor do evento, Herman Scherchen (1891-1966).

Nesta fase, que perdura até o ano de 1950, Katunda teve grande atuação no meio musical brasileiro. Seu aprendizado com Koellreutter, lhe trouxe a oportunidade de conhecer o repertório de música pós-tonal internacional, incluindo a música serial e dodecafônica.

É deste período a cantata *Negrinho do Pastoreio* (1946), que lhe proporcionou o prêmio *Música Viva*. Esta cantata, para vozes solistas e coro feminino, primeira peça

---

4 Primeiras audições brasileiras e paulistas de obras de Paul Hindemith (*Ludus Tonalis*, também na Itália), Igor Stravinsky (Sonata 1924), Alban Berg (Sonata op. 1), Arnold Schoenberg (op. 19 e op. 33). In KATER, 2001, p. 23-35.

5 Como primeiro momento, em 1938 inaugurou-se o Movimento Música Viva, cujo primeiro grupo de participantes foram músicos e intelectuais frequentadores da loja de música *Pinguim* (RJ). (Cf. boletim Música Viva n. 1, 1940, p. 7). Mais tarde, como um segundo momento, surge o Grupo Musica Viva.

6 Mas, que, no entanto, não foi publicado, segundo Kater, 2001, que assim o considera um esboço para o importante *Manifesto* 1946.

da compositora sob orientação de Koellreutter, não fez uso da técnica dodecafônica. A peça é intencionalmente de cunho nacional, modal e contrapontístico, porém já contém propostas criativas eficazes.

É também deste período, seu quinteto dodecafônico *Homenagem a Schoenberg*<sup>7</sup>, cuja estreia mundial se fez em Bruxelas, (julho/1950), assim como a *Sonatina* 1946 e *Quatro Epígrafes* (1948), ambas para piano solo, esta última estreada no I Congresso de Música Dodecafônica, Hotel Kurhaus-Victoria, em Lugano, na Suíça.

De volta ao Brasil, em abril de 1949, depara-se com um meio de intensa discussão estética nacional. Por ocasião da divulgação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, exarada por Camargo Guarnieri<sup>8</sup> (1903-1993), Eunice assume uma nova postura manifestando-se em favor destes ideais.

Descrente do posicionamento anterior e consciente de que a música nacional tem características melódicas, contrapontísticas, harmônicas e rítmicas particulares, Katunda registra, num artigo da Revista Fundamentos de 1952, vários itens indispensáveis à boa expressão musical, como o princípio da repetição, o tema, a melodia, frequentemente modal: "[n]ós que cantamos, que dançamos a música popular, que gostamos da repetição, dos estribilhos, dos temas simples e acessíveis da música de nosso povo." (Kater, 2001B, p.63, nota 76).

Com a polêmica estabelecida pela *Carta Aberta* de Guarnieri, o nacionalismo musical brasileiro, de cunho folclórico, vai prevalecer durante toda a década de 1950. É interessante ressaltar que, neste contexto, cada compositor buscou pesquisar as raízes brasileiras para alimentar sua criação. Eunice Katunda, (que, segundo suas próprias palavras, "recebeu o primeiro grau no diploma de brasileira"), conhecendo a Bahia, nesse momento vai apelar para que todos se unam em viagens de estudo e enriquecimento artístico, ao invés de se perderem em "longas e estéreis discussões teóricas".

Eunice Katunda sempre esteve ligada à música de origem folclórica brasileira. Desde 1946 já realizava viagens para estudar os aspectos tonais e modais das danças e músicas de viola, em Piracicaba (estado de São Paulo). Em 1949, em Ubatuba, litoral do estado de São Paulo, pesquisa as danças, músicas e textos das festas de São Gonçalo. Em 1952, inicia um período de viagens à Bahia para pesquisas sobre os ritmos e cantigas da capoeira de Angola, ciclos e festas populares em Salvador, entre outros. Em seguida realiza viagens a Alagoas (1956), onde pesquisa ritmos poéticos e melodias de cantadores e violeiros do Nordeste. Da Bahia fez a compilação exaustiva de melodias e ritmos do culto dos Oguns, que almejava publicar.

Toda esta extensa e variada, além de aprofundada, relação com a música do Brasil em suas diversas manifestações e facetas, bem como a música internacional, servirá para a compositora em suas multifárias visões da criação musical, incluindo os Prelúdios para Carla, dos quais o primeiro aqui se vai detalhar.

---

7 Escolhida por um júri internacional, esta foi a única obra de compositor latino-americano selecionada para este evento, no qual figuraram nomes como Andre Jolivet, Hans Eisler, Anton Webern, Wolfgang Fortner, Darius Milhaud.

8 Em 1950, Camargo Guarnieri publica a Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, atacando fulminantemente o dodecafonismo e outras ideias veiculadas pelo Grupo de compositores do Música Viva e apoia com veemência o folclore como único meio de se fazer música nacional.

## O Prelúdio para Piano

Houve um curioso caminho histórico no que tange ao Prelúdio para teclado. Tudo indica que ele começou como uma atitude, até um tanto improvisatória, ao teclado, continuou como um formato (ainda não efetivamente tendo se tornado forma) para, depois de todo o trajeto, voltar a ser uma atitude.

Em princípio, mais ou menos por volta dos séculos XV-XVI, surge como um pequeno trecho que precedia algo mais importante, tanto litúrgico como não litúrgico, e que durante um tempo teve indiscriminadamente várias designações: *tiento*, *toccata*, *ricercar*, *fantasia*, *praeludium*, *preambulum*, entre outros.

Como peça funcional, tinha principalmente o objetivo de testar a afinação, assim como, logo depois, a tonalidade; e testar os dedos do instrumentista para a função que desempenharia em seguida.

Os dicionários, assim como os livros de forma musical, classificam os Prelúdios em principalmente três tipos: composições precedendo peças importantes, estabelecendo afinação e/ou tonalidade, sendo assim ligadas ao que vai acontecer; pequenas peças para um instrumento, livres em sua composição, sendo assim independentes de qualquer outro acontecimento anterior ou posterior; e peças que especificamente precedem um drama, seja ele ópera ou outra cena teatral musical.

Nessa ordem de ideias, o Prelúdio começou como essa atitude desde o século XV até o XVIII e depois ganhou independência no século XIX como sendo uma peça isolada onde o compositor começou a esboçar ideias sem a necessidade específica de desenvolvê-las ou mesmo justificar formalmente sua constituição. Assim, tornou-se um pensamento musical e foi muito caro ao Romantismo, juntamente ao instrumento símbolo dele, o piano.

Destarte parece que se transformou aos poucos num formato com substrato próprio, o Prelúdio para piano, que foi mais e mais ganhando foro de peça independente e campo composicional próprio, inclusive chegando ao ponto de se poder junta-los, os Prelúdios, em ciclos (especialmente os escritos em todos os tons da escala tonal) para constituir propriamente uma obra.

Já ultrapassado o Romantismo, no século XX, o Prelúdio para piano aparenta voltar a ser atitude, talvez já não tão improvisatória e funcional como originalmente, mas como campo de ação composicional, isto é, como reflexão e, mesmo, autorreflexão do compositor a cada caminhada da linguagem dele, quase como se testando a validade de algumas soluções ou experimentações. Não são poucos os compositores brasileiros que assim fizeram, como Claudio Santoro (LIVERO, 2003), Guerra-Peixe, Edino Krieger, Camargo Guarnieri (embora este tenha denominado seus Prelúdios como Ponteios), Eduardo Escalante, Achille Picchi, só para mencionar alguns exemplos, ao longo de seu trajeto composicional de vida.

E, portanto, a busca de um caminho para uma continuação como liberdade expressiva acabou restando neste jorro processual composicional que é o Prelúdio para piano, contexto que sem dúvida pode incluir a compositora Eunice Katunda.



## Prelúdio n.1 (Prelúdios para Carla) – "à maneira popular"

Gravado em fita, lado A, datado de 1977, este é o único Prelúdio transcrito em cinco páginas. Esta instigante e econômica indicação nos leva, neste estudo, a determinar (1) se esse posicionamento da compositora nos permite localizar onde e como seria essa "à maneira popular"; (2) considerando a questão anterior, como poderia, de alguma forma, sugerir ou mesmo mostrar aos intérpretes dessa obra onde e de que forma se possa seguir essa indicação.

A fim de ilustrar este ponto, seguem abaixo comentários analíticos e interpretativos deste Prelúdio.

A macro estrutura deste Prelúdio compreende uma divisão em três partes: A(c.1-20), B (21-44), C (45-63), articuladas cada qual por um característica melódica e emprego de novo material, os quais serão mostrados a seguir. Cada uma dessas partes apresenta subdivisões internas, através da organização de frases e cadências, assim como mudanças de compassos e texturas. O andamento da peça não está determinado, apenas um registro de (ca. 70 a 106) no extremo esquerdo da partitura, o que pode ser um indicativo.

A parte A apresenta um motivo melódico modal em fa eólio, responsável pela subdivisão interna (em duas seções). Este tema enuncia uma figuração muito cara ao baião, especialmente como desenho, com a 7ª menor, que remete ao modo mixolidio, sem, no entanto, usá-lo (Fig. 1):



Fig. 1- Motivo figurativo do baião. Material empregado.

Em seguida a este motivo, temos um modelo rítmico-harmônico, também evocativo do Baião (e especialmente das "sanfonas"), que de certa forma o confirma. (Fig. 2):



Fig.2. Modelo rítmico-harmônico confirmativo do Baião.

O motivo citado (Fig.1) aparece nesta primeira seção (c.1-4) transposto e com algumas variações de textura. Na realização do acompanhamento o que se observa é uma harmonização com base na tonalidade de Lab Maior. Aqui se vê movimentos de ii7

(na função de subdominante), V7 (de Lab) nos dois primeiros compassos. No terceiro compasso há uma resolução sobre Lab Maior (ii -V7 e I7). A seguir o motivo é transposto para frígio e se estabelece sobre um acorde de Do7, a dominante com sétima de fa menor, preparando para o trecho seguinte. (Fig.3).

## PRELÚDIOS PARA CARLA

*à maneira popular*

Eunice Katunda



Fig. 3. Motivo e variações. Eunice Katunda, primeira seção, Parte A (c. 1-4).

O trecho *Piu mosso*, na sequência, segunda seção da parte A (c.5-15), apresenta o mesmo motivo, agora com alterações rítmicas, alternância de compasso entre ternário e binário e deslocamentos de acentos. Um fragmento do motivo se estabelece de forma contínua e repetitiva terminando no acorde de Fa Maior, numa cadência plagal. (Fig.4).



Fig. 4. Motivo com alterações rítmicas. Alternância de compassos. Repetição do fragmento do motivo, segunda seção, parte A. (c. 5-15).

Aqui vemos um movimento harmônico cromático que caminha entre tônica e dominante de Fa menor (i – V), no entanto finaliza em Fa Maior, à guisa de uma *terça de Picardia*. A linha melódica passa a ter caráter rítmico com o emprego do fragmento do motivo sobre esta movimentação harmônica cromática. O gráfico do movimento da linha do baixo, esclarece estes comentários acima. (Fig. 5)



Fig. 5. Movimento da linha do baixo com centro fa, (c.5-15).

Para finalizar esta seção e preparando para a Parte B, há um *intermezzo* (c.16-19), sugestivo de uma rememoração da ideia motívica modal sobre um acompanhamento polifônico em movimento cromático descendente, chegando ao acorde de dominante com sétima de Fa Maior/menor (Fig. 6).



Fig. 6. Intermezzo rememorativo da ideia motívica. (c. 16-19).

Na Parte B (c.20-44) o que se observa de maior relevância é o estabelecimento de compasso de cinco tempos (5/8) com mudança de armadura de clave, iniciando em Fa Maior para se estabelecer em Fa menor (c. 24).

Dois elementos necessários à concepção deste trecho são a linha melódica com caráter de improvisação (através das variações melódicas) e a rítmica de acompanhamento em 5 tempos (3+2). ( Fig.7). Buscando exemplos destes elementos que possam ter influenciado a compositora, "à maneira popular", encontrei semelhanças com Dave Brubeck em *Take five*, composta em 1959<sup>9</sup>. O *Dave Brubeck Quartet* conquistou o mundo com sua originalidade e, embora não tenha sido a primeira composição de jazz a usar a métrica em cinco tempos (não comum ao jazz), *Take Five*<sup>10</sup> foi a primeira a obter grande sucesso com o público americano, sendo regravada diversas vezes.

9 Eunice esteve nesta década de 1960 nos EUA e pode ter conhecido lá, ou mesmo mais tarde no Brasil.

10 Pode se ouvir esta versão no endereço do YouTube: <https://youtu.be/-DHuW1h1wHw>



Fig. 7. Linha melódica com caráter de improvisação. Compasso em cinco tempos, Parte B.

A Parte C (c.44-62) apresenta logo no início um tema com quatro frases melódicas em Fa eólio - as três primeiras se mantêm sobre o acorde de fa e a quarta frase termina no acorde da dominante, Do Maior com sétima. (Fig.8).

Este tema irá se repetir com algumas variações rítmicas durante o trecho e se conclui sobre o acorde de Fa Maior (c.51-52), formando até este compasso um grande período. A linha do acompanhamento segue em seqüências de acordes em 10as, com centro fa, em ostinato, com algumas intervenções em seqüências de quintas paralelas (c.55). A seqüência harmônica mantém uma relação estrutural rítmica. Este ritmo harmônico estabiliza o fluir musical da linha melódica.

Observa-se acento no segundo tempo assim como articulações importantes, que imprimem caráter a esta seção.



Fig. 8. Parte C. Tema com 4 frases, finalizando na dominante (c.44-47). Período (até c. 51).

### Sequência de quintas paralelas (c.55).

Se até este momento da peça o fa menor estava estabelecido, chega-se ao final com o acorde de Fa Maior (Fig.9)

Fig. 9. Sequências em quintas paralelas na linha do acompanhamento. Terminação em Fa Maior.

Aqui também pode se comparar este trecho a uma escrita elaborada de uma "improvisação jazzística", uma ideia motivo/temática sobre praticamente os mesmos graus harmônicos propostos na mão esquerda, em Fa menor.

Este potencial para improvisar ao piano já é fato conhecido. Em 1962 Eunice Katunda improvisou ao piano ao lado do violonista Baden Powell. No entanto, o material empregado é oriundo do popular folclórico brasileiro, haja vista as diversas viagens para pesquisas que ela realizou. Esta parte da peça tem muito a lembrar os sons lúgubres dos tambores que acompanham uma cantoria, talvez em um ritual de procissão.

## **Piano erudito e Piano popular.**

A palavra popular, segundo a denominação inventariada pelo dicionário, pode ter múltiplas significações. Por exemplo: algo que diz respeito ao povo, que represente o povo; ou que seja aprovado por muitas pessoas do povo; algo cujo custo seja barato e de grande difusão; que seja comum, público, conhecido; que designe a pessoa do povo.

Como se pode constatar, como qualquer palavra, a pluralidade dos termos linguísticos, muitas vezes sujeitos ao caminhar histórico, pode designar coisas diferentes em diferentes contextos e épocas.

Embora se possa falar de música popular no Brasil desde os finais do século XVIII – como a modinha, por exemplo, já assim nomeada desde aproximadamente 1790 – no entanto há uma mistura, para a visão contemporânea, com a música de expressão folclórica e, mesmo, miscigenada que acontecia na colônia de então. Algo que dizia respeito ao povo enquanto mistura de autóctones com colonizadores.

Com a Independência, pode-se ver a música popular advinda principalmente das manifestações de interpenetração cultural entre negros e música europeia, principalmente com influência do teatro de ópera. Assim, o popular era o aprovado e conhecido por muitos.

Desde a Proclamação da República e nos inícios do século XX, a música popular era aquela que começou a ser difundida por meio do rádio e, posteriormente, pelo disco. Assim, além de conhecida e aprovada, era, também, comum e, até, dirigida a detalhes que, entrando pelo século, a definiriam não só pela disseminação, mas pelas características.

Por outro lado, com o modernismo, instala-se uma discussão sobre o nacionalismo que levará, definitivamente, ao cisma inicial música popular/música erudita. Em primeira instância, temos Mário de Andrade discutindo o nacional na música brasileira através do folclore e do conhecimento dos regionalismos como integralizadores do caráter de brasilidade. Em seguida, os modernistas discutem e colocam o problema da música urbana em desenvolvimento na época, com o auxílio dos primórdios da música de massa, revelando que popular seria algo cuja difusão abrangeria o povo do país de maneira integral e ideologicamente. Instala-se a discussão do nacionalismo versus universalismo na música na década de 1940, cujo objetivo do ser popular estava em pauta. Assim foi também com o nascimento do samba e sua disputa com o samba-canção na década de 1950, a bossa nova, na década de 1960.

A partir de então a aceção de popular como público, conhecido de todos, espontâneo, designador do povo que representa, se coloca e permanece, juntamente com as maneiras de se manifestar e executar o que fosse popular.

A música popular é notoriamente não notada, ou seja, não se lhe atribui partitura para sua execução ou difusão, como a música erudita. Nesta, há uma decisiva dependência da partitura que registra a música como um fator inicial para a execução interpretativa dela.

A execução interpretativa, consignada na partitura pelos compositores é notoriamente dependente do que a escrita sugere, isto é, do que o código musical, organizado em processos discursivos de texto, mostra ao iniciado esse mesmo código para que, ao decodificá-lo, possa, de certa forma, reproduzir a obra imaginada pelo compositor.

Outrossim é também notoriamente sabido que o que é codificado é, antes de tudo, um guia, um mapeamento do que seja a obra. Não é a obra que afinal se constitui de escrita ou código grafado e a intenção de realização deste código grafado. Assim tudo o que repousa por trás do código, para além de alturas, durações, dinâmicas e andamento, constitui a obra enquanto objeto sonoro, com suas nuances.

Para tanto, quem naturalmente imprimirá essa leitura à obra será o intérprete, o qual domina tanto seu instrumento quanto o código escrito musical. E, é claro, é para esse mediador, considerado pelo compositor como essencial e suposto existir (quando não é ele mesmo), que todas as indicações além do óbvio são dirigidas.

A abordagem técnica e mesmo de ataque instrumental para domínio parece ser a mesma, tanto para o piano erudito como para o popular. A diferença se faz presente no approach musical – que exige do aparato técnico comum mais determinadas realizações que talvez pudessem chamar estilísticas, tais como acentos, frases curtas em relação à dinâmica geral, pouco respeito à integralidade das figuras enquanto duração, dinâmicas situadas mais estáticas que moventes, desigualdade rítmica (e daí um rubato mais extenso), para situar alguns exemplos.

Assim, a diferença fundamental entre o piano erudito e o popular situa-se ao nível do repertório. E, dessa forma, numa extensa e profunda cultura, repassada pela experiência e pelos executantes mais que pelo estudo e análise, formando um elo que cria aquilo que talvez Hobsbawm e Ranger (1997) pudessem chamar de tradição.

É preciso que se diga que, no que tange à escrita, aquelas características acima elencadas não são claramente registradas e na maioria dos casos, nem sequer sugeridas, mas intuídas pelas duas vias do intérprete: domínio e repertório vivencial cultural do meio.

Por exemplo, muito se diz a respeito da síncope com tempo deslocado e, por vezes, desses deslocamentos sendo acentuados. No caso da música popular e sua execução ao piano, temos, demasiadas vezes, a métrica sendo modificada gradual e sensivelmente à medida em que a síncope torna-se constante e, assim, perde o acento deslocado para tomar o acento métrico, digamos, normal.

Outro exemplo: a irregularidade rítmica com que se toca a figuração é, no piano da música popular, regra. Ou seja, não se fará jamais um grupo de quatro semicolcheias, como, em muitos casos na música do período clássico ou mesmo do romântico, quatro notas de igual duração, mas sim com o que é, no meio popular, denominado "com ginga", ou seja, desigualmente.

Como exemplo, se executarmos as sete semicolcheias do Motivo da Parte A, de maneira escorreita e direta, teremos uma sensação. Se, porém, escolhermos executar estas semicolcheias conforme exemplificado na figura abaixo, com a rítmica aproximada escrita, teremos outra. (Fig.9)



Fig.9. Exemplo de execução com rítmica desigual.

Tanto esse caráter do toque, que relembra o de *inegalité* barroco, como a diminuição fraseológica e dinâmica interna da frase, trazem uma via barroca ao toque pianístico popular. Assim como outra das propriedades regradas, especialmente na música popular ao piano: a improvisação (onde também entra um componente comum tanto ao erudito como ao popular: o virtuosismo).

### **Reflexões finais**

Para Eunice Katunda, o piano e a composição foram meios para se alcançar algo superior e transcendente. O material do folclore e do popular, representou para ela possibilidades de ampliar seu universo criativo, nunca de maneira estagnada. Nem mesmo a técnica dodecafônica, da qual foi adepta em um curto período de tempo da vanguarda, em oposição ao nacionalismo vigente daquela época, distanciou-a de sua postura ideológica: o mais importante é a música brasileira com suas características.

No entanto, sobra a observação possivelmente interpretativa da compositora: "à maneira popular". Em primeiro lugar, trata-se de discutir o que seria, afinal, "à maneira popular" de Eunice Katunda, tomando-se como perspectiva fundamental o fato de ela ter buscado uma criação legítima sustentada por manifestações populares e do folclore e, em seguida, verificar a maneira de se tocar ou de escrever ("a maneira popular") dela.

No primeiro caso, o desdobramento natural é levantar a questão de uma permanência do material popular (ou folclórico) implícito na peça, mas cuja prática é, por assim dizer, popular.

No segundo caso, o interesse está centrado no fazer executar "à maneira popular" pretendido por Eunice Katunda, no sentido em que aqui se refere: existiria uma maneira única de se executar "à maneira popular" por ela?

Eunice Katunda foi uma compositora de formação erudita, porém comprometida com a matéria prima da música nacional brasileira, seja com a bossa nova ou com o ritmo do candomblé da Bahia, isto é, uma fusão da tradição: técnicas adquiridas na música tradicional ocidental, com a espontaneidade da improvisação do popular, mencionada aqui neste trabalho. Seria então ela uma compositora estilisticamente híbrida?

O desafio é entrever o alcance e as possibilidades de se entender o conceito de hibridismo, como uma estratégia composicional de Eunice Katunda, podendo-se aqui ressaltar elementos culturais distintos que talvez definissem esse conceito: traços do jazz com a tradição folclórica e popular urbana. Seria algo na fronteira do popular e do erudito como uma combinação sonora? Algo popular e erudito intrinsecamente, de forma que se registra integralmente erudito e se executa integralmente popular? Estas seriam algumas implicações importantes para se refletir.

É muito provável que não existam registros sonoros de Eunice Katunda ao piano, portanto não teríamos como validar a sua prática "à maneira popular", que fosse gravada pela compositora, como provável sugestão de interpretação.

Desta maneira, estes pensamentos de reflexão são interceptados pela preocupação de se saber até que ponto, com a análise deste trabalho, seriam possíveis de estabelecer critérios precisos para a execução desta peça. De fato, a idéia da compositora



de não explorar ao máximo os limites e potencialidades dos recursos composicionais, mas sim, adaptá-los às suas necessidades de criação, "à maneira popular", se conserva numa linha de fronteira entre o popular e o tradicional de um jeito que só mesmo a vivência e a experiência poderiam resolver realizar.

### **Referências:**

- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1962.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Utopia, Musica e História: Koellreutter e o Jdanovismo no Brasil. In: Arnaldo Contier (Org). *História & Utopias*, 1ª edição. São Paulo: ANPUH, 1996, vol.1, p.203-215.
- HOBBSAWN, Eric; & RANGER, Terence. (Orgs). *A invenção das tradições*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- KATER, Carlos. *Musica Viva* e H.J. Koellreutter. *Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, Atravez, 2001A.
- KATER, Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Anablume, 2001B.
- LIVERO, Iracele Vera. *Santoro: Uma História em Miniaturas: um estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para Piano de Claudio Santoro*. 2v. 761 p. Dissertação (Mestrado em Artes-Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- SOUZA, Iracele Vera Livero. *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda*. Tese de Doutorado, Campinas, Instituto de Artes, UNICAMP, 2009.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1977.
- PICCHI, Achille Guido. *Mario Metaprofessor de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Educação). Instituto de Educação, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1996.