

ANA LAURA MATHIAS GENTILE

Ode a um tempo sem memória

**Considerações sobre o apagamento histórico de compositoras
e análise musical de *Cantata do Soldado Morto*, para coro e orquestra,
de Eunice Katunda**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2020

ANA LAURA MATHIAS GENTILE

Ode a um tempo sem memória

**Considerações sobre o apagamento histórico de compositoras
e análise musical de *Cantata do Soldado Morto*, para coro e orquestra,
de Eunice Katunda**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Regência.

Orientadora:
Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira

São Paulo

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pela autora

Gentile, Ana Laura Mathias

Ode a um tempo sem memória: Considerações sobre o apagamento histórico de compositoras e análise musical de Cantata do Soldado Morto, para coro e orquestra, de Eunice Katunda / Ana Laura Mathias Gentile ; orientadora, Adriana Lopes da Cunha Moreira. -- São Paulo, 2020.

66 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Música de concerto brasileira 2. História das mulheres 3. Análise musical 4. Coro e orquestra 5. Eunice Katunda I. Lopes da Cunha Moreira, Adriana II. Título.

CDD 21.ed. - 780

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

*“Um povo sem memória é um povo sem história.
E um povo sem história está fadado a cometer,
no presente e no futuro,
os mesmos erros do passado.”*

Emília Viotti da Costa, historiadora brasileira

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente à professora Adriana Moreira, por me orientar neste processo de maneira tão organizada e dedicada.

Agradeço ao meu querido companheiro de vida, Gustavo Branco Germano, pelo imenso apoio intelectual e emocional, que foram essenciais para eu conseguir lidar com este trabalho em meio a pandemia que nos assola.

Agradeço ao professor Marco Antônio da Silva Ramos, por ter me oferecido tantas oportunidades de crescimento musical e humano, e por ter acreditado no meu potencial desde 2013, no 14º Festival Música nas Montanhas, em Poços de Caldas.

Agradeço ao maestro e compositor Aylton Escobar e à professora Flávia Camargo Toni que, em momentos distintos, despertaram meu grande interesse pela pesquisa e performance de música de concerto brasileira, que pretendo levar ao longo de minha vida artística.

Obrigada aos professores Gil Jardim e Alexandre Ficarelli por oferecerem práticas de regência junto à orquestra de sopros, e aos professores do CMU, por terem me fornecido fundamentos teóricos e práticos da música, que me serviram a este trabalho e certamente me ajudarão em meu futuro profissional.

Sou muito grata à Bruna, Cat, Day, Gi del Fuoco, Giseli, Lunar, Mayra, Nina, Pâmela e Schön, minhas queridas feministas dissidentes. Sem vocês, eu não conseguia ter acesso a uma parte significativa da bibliografia e das discussões deste trabalho. Obrigada também à rede SONORA que me incentivou a pesquisar mulheres compositoras. Obrigada Paulo Sampaio, Zi Arrais e Mariana Kondo pelas sugestões de bibliografia, que foram usadas neste trabalho. Agradeço aos queridos amigos Anne Karoline, Janaína, Deborah, José Soares, Pietro, Rafa Martinelli, Enrico, Maju, Felipe Parisi, Victor, Bruno, Caio e tantos outros amigos artistas que, de maneira consciente ou inconsciente, tem sido fonte de inspiração e me incentivado a refletir sobre minha própria atividade como musicista.

Por fim, obrigada aos meus pais, irmãos e família ampliada, que acompanham meu progresso e sempre torceram pelo meu sucesso.

RESUMO

GENTILE, Ana Laura Mathias. *Ode a um tempo sem memória*: considerações sobre o apagamento histórico de compositoras e análise musical de *Cantata do Soldado Morto*, para coro e orquestra, de Eunice Katunda. 2020, 66 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Resumo: O objetivo deste trabalho é a contextualização e a análise musical com considerações sobre a relação texto-música da obra *Cantata do Soldado Morto*, de Eunice Katunda. Para tanto, estabelecemos focos em quatro seções específicas e valemo-nos de recursos teóricos apresentados por Stefan Kostka (2018), Joel Lester (1989), Joseph N. Straus (2005) e Jonathan Dunsby (2004). Após considerarmos fatores históricos que colaboraram para o apagamento de mulheres e, consequentemente, de compositoras brasileiras, enfatizamos a importância de pesquisas voltadas à análise de obras de mulheres artistas, visando contribuir ao seu devido reconhecimento, mesmo que tardio. Buscamos, então, analisar a obra *Cantata do Soldado Morto* de Eunice Katunda, que tem apenas dois manuscritos orquestrais disponíveis e uma gravação antiga, em LP, com regência do maestro Eleazar de Carvalho. Para melhor compreensão da análise, apresentamos antes o contexto histórico e biográfico da compositora Eunice Katunda, além das discussões estéticas que permearam o processo composicional de *Cantata do Soldado Morto*, composto ao longo de dezessete anos. Elaboramos também uma breve introdução ao escritor Rossine Camargo Guarnieri e ao seu poema *Canto do Soldado Morto*, utilizado por Eunice na obra em questão. Através da análise musical, percebemos duas classes de conjuntos, contrastantes entre si, e extenso material modal, que estruturam a obra. Sugerimos que estes conjuntos simbolizam, na música, a tradição diatônica versus a vanguarda pós-tonal, em constante atrito ao longo da peça. Observamos, pela conexão entre subconjuntos, material modal, texturas, timbres, dinâmicas e articulações, que há uma forte relação entre a musicalidade e as mudanças de caráter do texto poético.

Palavras-chave: Análise musical. Coro e orquestra. Música brasileira do século XX. Eunice Katunda. Cantata do Soldado Morto.

ABSTRACT

Abstract: The aim of this written work is to contextualize and analyse the musical aspects and text-music relationship from *Cantata do Soldado Morto*, by Eunice Katunda. For this purpose, we established focuses on four specific sections and used theoretical resources presented by Stefan Kostka (2018), Joel Lester (1989), Joseph N. Straus (2005) and Jonathan Dunsby (2004). After considering factors which collaborated for a massive erasure of women throughout history, therefore also brazilian women composers, we emphasize the importance of studies focused on the analysis of works by women artists, in order to contribute for their well-deserved recognition, even if such comes late to our understanding. Then, we seek to analyse the masterpiece *Cantata do Soldado Morto* by Eunice Katunda, which has only two orchestral manuscripts available and one old LP recording, with maestro Eleazar de Carvalho as main conductor. For a better understanding of the analysis, we present firstly the historical and biographical context of the composer Eunice Katunda, as well as the aesthetical discussions which permeated the compositional process of *Cantata do Soldado Morto*, which was composed during seventeen years. We also elaborated a brief introduction to the author Rossine Camargo Guarnieri and his poem *Canto do Soldado Morto*, used by Eunice in her musical work. Through the musical analysis, we perceived two contrasting pitch-class sets and an extensive collection of modal material, which builds the structure of this masterpiece. We suggest that these contrasting sets symbolizes the diatonic tradition versus the post-tonal avant-garde in constant quarrel throughout the piece. We observe, through the connection with subsets, modal material, textures, timbres, dynamics and articulations, that there is a strong relation between the musicality and the changing character of the poetic text.

Key-words: Musical Analysis. Choir and Orchestra. Brazilian music of the 20th century. Eunice Katunda. Cantata do Soldado Morto.

SUMÁRIO

Lista de abreviaturas e siglas.....	p. 11
Lista de figuras.....	p. 13
Lista de tabelas.....	p. 15
Introdução.....	p. 16
Capítulo 1: A musicalidade no poema e a poesia na música: composição de Eunice Katunda sobre poema de Rossine Camargo Guarnieri	p. 22
1.1 Eunice Katunda (1915-1990).....	p. 22
1.2 Rossine Camargo Guarnieri (?-1989).....	p. 27
Capítulo 2: Sobre ressuscitar partituras do fundo da gaveta: análise musical de <i>Cantata do Soldado Morto</i> , de Eunice Katunda.....	p. 33
2.1 Seção 1.....	p. 38
2.2 Seção 3.....	p. 43
2.3 Seção 12.....	p. 46
2.4 Coda.....	p. 50
Conclusão.....	p. 54
Referências bibliográficas.....	p. 56
Anexo: Canto do Soldado Morto, de Rossine Camargo Guarnieri.....	p. 59

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

2m	Segunda menor
2M	Segunda maior
3m	Terça menor
3M	Terça maior
4J	Quarta justa
5J	Quinta justa
A.	Alto(s)/Contralto(s)
B.	Baixo(s)
Bb.	Bumbo
Br.	Barítono(s)
C.	Conjunto
Cds.	Cordas (violinos, violas, cellos, contrabaixos)
Cfg	Contrafagote(s)
Ci.	Corne inglês
Cl.	Clarinete(s)
Cl. Bb	Clarinete(s) em Si b
Cl. Baixo	Clarinete(s) Baixo
Comp.	compasso(s)
COMVEST	Comissão Permanente para os Vestibulares da Universidade Estadual de Campinas
Cor.	Corni/Trompa(s)
Ct.	Canto
Cx. clara	Caixa-clara
Ex.	Exemplo(s)
Fg.	Fagote(s)
Fig.	Figura
Fl.	Flauta(s)
Hp.	Harpa
MS.	Mezzo-soprano

Narr.	Narrador
Ob.	Oboé(s)
Orq.	Orquestra
Orq. cds.	Orquestra de cordas
OSESP	Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
P.	Página(s)
Pic.	Piccolo
Pno.	Piano
SATB	Coro misto (Sopranos, Altos, Tenores e Baixos)
T.	Tenor(es)
Tab.	Tabela
Tb.	Tuba(s)
Tb. Militar	Tuba militar/Sousafone
Tbn.	Trombone(s)
Tg.	Triângulo
Tímp.	Tímpanos
Tpt.	Trompete(s)
Tt.	Tam-tam
UNESP	Universidade Estadual de São Paulo “Júlio de Mesquita Filho”
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo
Vc.	Violoncelos
Vf.	Vibrafone
Vla.	Violas
Vln. I	Violinos I
Vln. II	Violinos II
Xf.	Xilofone

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 - Eunice Katunda (MUSICA BRASILIS, [s.n.]).....p. 23
- Fig. 2 - *Rossini Camargo Guarnieri*, de José Pancetti (1945). Óleo sobre tela. Acervo do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB-FAAP).....p. 27
- Fig. 3 - Comparação entre a terceira e a última estrofes. Rossine Camargo Guarnieri. *Canto do Soldado Morto* (1944, p. 82, 85).....p. 31
- Fig. 4 - Três mostradores em módulo 12: à esquerda, em azul, representa o c. 7-35; em verde, representa o c. 6-8 e em amarelo, o c. 4-23. Eunice Katunda, *Cantata do soldado morto*..... p. 37
- Fig. 5 - Introdução com as relações verticais e horizontais dos subconjuntos de 7-35, 6-8 e 4-23. Eunice Katunda. *Cantata do Soldado Morto*. Comp. 1-4. Gravação OSN-MEC: 32-24. Transcrição realizada pela autora do presente trabalho.....p. 39
- Fig. 6 - Conjunto 7-35 na linha do barítono (Solo), conjunto 6-8 nas linhas do fagote e trompete em Si b e a continuação do subconjunto 4-1, nos cellos e contrabaixos. Eunice Katunda, *Cantata ao soldado morto*. Seção 1, comp. 5-8. Gravação ONS-MEC: 32'24. Transcrição realizada pela autora do presente trabalho.....p. 40
- Fig. 7 - Conjunto 6-8 e seu subconjunto 5-2A, subconjunto 3-2A, c. 4-23 e seus subconjuntos 3-9 e 3-7, representados horizontalmente. Eunice Katunda, *Cantata do soldado morto*. Seção 1, comp. 9-12. Gravação ONS-MEC: 33'00. Transcrição da autora do presente trabalho.....p. 42
- Fig. 8 - Subconjuntos de 7-35 demonstrados no coro, solista mezzo-soprano e cordas. Eunice Katunda, *Cantata ao soldado morto*. Seção E, c. 13-16. Gravação OSN-MEC: 33'09. Transcrição da autora do presente trabalho.....p. 43
- Fig. 9 - Representações verticais dos subconjuntos de 7-35 no piano, coro e solistas mezzo-soprano e tenor. Eunice Katunda, *Cantata ao soldado morto*. Seção

- 3, comp. 48-51. Gravação OSN-MEC: 35'21. Transcrição da autora do presente trabalho.....p. 45
- Fig. 10 - Representações verticais dos subconjuntos de 7-35 no piano, coro e solistas mezzo-soprano e tenor, com as cores condizentes da figura 6. Eunice Katunda, *Cantata do soldado morto*. Seção 3, comp. 52-55. Gravação OSN-MEC: 35'34. Transcrição da autora do presente trabalho.....p. 46
- Fig. 11 - Motivos do conjunto 6-8 em verde na linha do oboé, e do conjunto 7-35 na linha do solista tenor. Eunice Katunda, *Cantata do soldado morto*. Seção 12, comp. 353-356. Gravação OSN-MEC: 47'33. Transcrição da autora do presente trabalho.....p. 47
- Fig. 12 - Representações horizontais dos subconjuntos de 7-35, nas linhas das cordas, coro e solistas mezzo-soprano e tenor. Eunice Katunda, *Cantata do soldado morto*. Seção 12, comp. 364-367. Gravação OSN-MEC: 47'52. Transcrição da autora do presente trabalho.....p. 48
- Fig. 13 - Representações verticais dos subconjuntos de 7-35 nas linhas das cordas, coro e solistas mezzo-soprano e tenor. Eunice Katunda, *Cantata do soldado morto*. Seção 12, comp. 364-367. Gravação OSN-MEC: 47'52. Transcrição da autora do presente trabalho.....p. 49
- Fig. 14 - Motivos subconjuntos de 6-8 na linha do piano. Eunice Katunda, *Cantata do soldado morto*. Coda, comp. 368-369. Gravação OSN-MEC: 48'04. Transcrição da autora do presente trabalho.....p. 50
- Fig. 15 - O mesmo motivo dos subconjuntos de 6-8, representados nas linhas da flauta e oboé. Eunice Katunda, *Cantata do soldado morto*. Coda, comp. 374-375. Gravação OSN-MEC: 48'27. Transcrição da autora do presente trabalho.....p. 51
- Fig. 16 - Excerto da Coda, que exemplifica a textura em multiníveis. Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Coda, comp. 372-375. Gravação OSN-MEC: 48'19. Transcrição da autora do presente trabalho.....p. 52

LISTA DE TABELAS

- Tab. 1 - Relação dos poemas de Rossine Camargo Guarnieri com as composições de Mozart Camargo Guarnieri (SILVA, 2001, p. 513-533; GUARNIERI, 1939, 1944).....p.29-30
- Tab. 2 - Forma da *Cantata do Soldado Morto*, de Eunice Katunda.....p. 35
- Tab. 3 - Escalas modais utilizadas em cada seção e os trechos condizentes da poesia. Eunice Katunda, *Cantata do soldado morto*.....p. 35-36

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, propomos pesquisar processos composicionais de trechos da obra *Cantata do Soldado Morto*, de Eunice Katunda. Isso será feito através de análise musical e da relação texto-música, uma vez que o poema *Canto do Soldado Morto*, de Rossine Camargo Guarnieri, integra esta obra. A análise musical se dará através da utilização de técnicas analíticas desenvolvidas por Stefan Kostka (2018), Joel Lester (1989), Joseph N. Straus (2005) e Jonathan Dunsby (2004). Para a análise de orquestração e texturas, serão utilizados princípios de orquestração aprendidos durante o período em que a autora do presente trabalho cursou a Graduação.

Através da análise, pretende-se identificar as características estéticas que guiaram Eunice a conceber *Cantata do Soldado Morto*, que passou por sucessivas versões, de 1946 a 1966 (KATER, 2001b, p. 104). Contudo é necessário, antes, termos um panorama da vida de Eunice Katunda e uma contextualização histórica da obra em questão, que serão desenvolvidos na seção 1.1 deste trabalho. Esta abordagem é necessária, pois neste período de vinte anos houve grandes mudanças de convicções no âmbito estético, político e pessoal da compositora.

Dada a importância da poesia para este trabalho, faremos também uma breve introdução a Rossine Camargo Guarnieri, na subseção 1.2. Discorreremos a respeito de sua colaboração poética para obras de compositores brasileiros e de sua estética literária característica, com enfoque no poema *Canto do Soldado Morto*.

Ao selecionar uma obra de compositora brasileira como foco de análise deste trabalho, leva-se em consideração que tal atitude é política. A escolha por se falar de mulheres artistas tange um campo de conhecimento ainda pouco difundido fora do meio acadêmico e institucional da música de concerto brasileira: a história das mulheres artistas.

Torna-se assunto político por constatarmos que, ao longo da história escrita, houve pouquíssimos registros de mulheres em posições profissionais da música, que não tivessem tido antes uma associação direta com a vida doméstica. Tal fato é claramente exposto em trabalhos como o de Michelle Perrot (2007, p. 101-105) e o de Tânia Mello Neiva (2006, p.

229-230, 247-252) - este último com enfoque em cinco compositoras brasileiras contemporâneas.

Entre as habilidades de costurar, cozinhar, fazer economia doméstica e falar francês, o estudo do piano foi muito incentivado para as moças de famílias de elite e de classe média brasileiras, do século XIX até meados do século XX, como instrução complementar aos papéis de esposas e mães (NEIVA, 2006, p. 229). Eunice Katunda teve formação pianística como consequência desta tradição. Apesar da cultura pianística figurar como primeiro recurso da educação musical para boa parte das mulheres, a família muitas vezes desaprovava quando as mesmas seguiam carreira artística. Michelle Perrot confirma a existência desta questão e dá exemplos muito claros que envolvem personalidades reconhecidas no cânone da música de concerto:

[...] O pai de Félix e Fanny Mendelssohn, igualmente dotados, escreve a esta última, em 1820, a respeito da música: "É possível que, para ele, a música venha a ser uma profissão, enquanto, para você, não será mais do que um ornamento".

Pior ainda quando as desaprovações vêm do marido ou do companheiro. Clara Schumann se sacrifica por Robert; Alma Mahler, por Gustav. Durante o noivado, Gustav lhe pedira explicitamente renunciar à música. "Como é que você imagina um casal de compositores? Você já pensou a que ponto uma rivalidade tão estranha se tornará necessariamente ridícula? [...] Que você seja aquela de que preciso, [...] minha esposa e não minha colega, isso sim, está certo". O que ele lhe propõe é a colaboração e a fusão de seu amor e de suas músicas. (PERROT, 2007, p. 104-105).

A desigualdade entre os sexos, manifestada por atitudes misóginas mais ou menos conscientes como as expostas acima, remonta à pré-história. Conforme Simone de Beauvoir, Engels acreditava na existência de sociedades essencialmente matriarcais, até o momento da “grande derrota do sexo feminino”: a criação da propriedade privada e das instituições. Simone refuta esta hipótese, argumentando que:

Em verdade, essa idade de ouro da mulher não passa de um mito. Dizer que a mulher era o *Outro* equivale a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade: Terra, Mãe, Deusa, não era ela para o homem um semelhante: era *além* do reino humano que seu domínio se afirmava: estava, portanto, *fora* desse reino. A sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve nas mãos dos homens. (BEAUVOR, 2016, p. 105).

E então, Simone discorre sobre diversos momentos na história que comprovam e reforçam o estabelecimento político da hierarquia sexual¹, desde a pré-história até a década de 1940 (BEAUVOIR, 2016, p. 95-196).

A própria escrita da história reforçou, por muito tempo, o apagamento das mulheres. Em parte, isto se deve à falta de participação da mulher na vida pública - a única que, por muito tempo, foi considerada importante de ser registrada em relatos históricos. Outra dificuldade é o acesso às fontes documentais: por exemplo, grande parte dos registros de mulheres eram feitos em cartas e diários, arquivos de caráter privado, comumente queimados pela própria mulher ao final de sua vida (PERROT, 2007, p. 28-30). É unânime, para Joan Scott (1991, p. 65), Michelle Perrot (2007, p. 17-25) e Simone de Beauvoir (2016), que a história foi escrita majoritariamente por homens, e representava as mulheres de maneira idealizada, através do que hoje entendemos como estereótipos de gênero. Na década de 1960² houve nos EUA e Grã-Bretanha uma grande movimentação política para o reconhecimento da história das mulheres como campo de pesquisa válido, em parte por conta da segunda onda do feminismo, mas também muito como questionamento à produção do conhecimento acadêmico, que beneficiava especificamente homens brancos (SCOTT, 1992, p. 66). Hoje, depois de mais de cinco décadas, dentre as duas primeiras marcadas por resistência por parte dos historiadores tradicionais, a escrita da história das mulheres está consagrada como linha de pesquisa legítima. Michelle Perrot (2007, p. 15) a considera atualmente como um movimento mundial, particularmente ativo no Quebec, na América Latina (principalmente no Brasil), na Índia e no Japão.

Em que proporção a história e a produção das artistas, especificamente das compositoras, tem sido pesquisada e registrada? Conforme Marcia J. Citron (2007, p. 209), no começo da década de 1990, a musicologia completou a primeira onda de descobertas e recuperação da música feita por mulheres, sendo os estudos de gênero um conceito relativamente novo naquele momento. Assim como ocorre com a pesquisa em história, a musicologia também privilegiou a vida pública, onde mulheres não tinham espaço. Como bem explica Marcia J. Citron, citando Foucault e Barthes:

¹ É importante observar que Simone se foca na história do Ocidente, principalmente da Europa.

² E na década de 1970, na França (PERROT, 2007, p. 19).

Um dos paradigmas que necessitava de mudanças foi a noção fixa da "função-autor". Criticado por Foucault e Barthes, entre outros, a função-autor se refere à organização da história e da cultura com enfoque em autores, ou compositores, no nosso caso. A história da música foi claramente organizada desta forma. Há muitos problemas com a função-autor. Privilegia o documento escrito e a área pública, que cria e sustenta a fama de um indivíduo. Ao mesmo tempo que desestimula o processo, a colaboração, a comunidade, o espaço privado e as transmissões orais, que desempenham um papel central nas vidas das mulheres musicistas da história. Além disso, atividades populares e de classes baixas - também importantes para mulheres - estão fora do radar em tal sistema. Portanto, a função-autor tende a excluir uma parte significativa das atividades de mulheres na história [...] (CITRON, 2007, p. 211, tradução nossa)³.

Além do cânone da música de concerto ter privilegiado a função-autor, outro fator colaborou para a invisibilidade das mulheres: o mito do Grande Artista - da genialidade inata -, conceito muito difundido no século XIX e até hoje presente no inconsciente de uma parcela expressiva da sociedade (NOCHLIN, 2016, p. 19). Linda Nochlin (2016, p. 13-17) critica a formulação da pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” por entender que, por trás da pergunta, há a concepção de que grandes artistas são aqueles que nasceram com o dom artístico, sem se aprofundar nos fatores sociais que favoreceram o desenvolvimento da pessoa talentosa, em sua grande maioria do sexo masculino. Neste sentido, Simone de Beauvoir concorda: “Em verdade, ninguém nasce gênio: torna-se gênio; e a condição feminina impossibilitou até agora esse ‘tornar-se’” (BEAUVOR, 2016, p. 190). Uma pesquisa publicada na revista *Science* (LESLIE *et al.*, 2015) indica que um dos fatores determinantes para a sub-representatividade de mulheres ao longo do espectro acadêmico nos EUA é o fato de se acreditar que o talento inato é uma das principais qualidades para se alcançar sucesso na área, e estereótipos de gênero reforçam que mulheres não possuem tal qualidade. Indica com clareza, por exemplo, que a área da composição musical tem menos de 20% de mulheres com doutorado completo, e ao mesmo tempo indica que há uma alta expectativa para que estas sejam brilhantes, ao invés de dedicadas e profissionais.

³ “One of the paradigms that required change was the entrenched notion of the ‘author-function’. Criticized by Foucault and Barthes among others, the author-function refers to the organization of history and culture according to authors, or composers in our case. Music history was clearly organized that way. There are several problems with the author-function. It privileges the written document and the public arena, which create and sustain an individual’s fame. At the same time it de-emphasizes process, collaboration, community, the private, and oral transmission, which all played a key role in the lives of historical musical women. Moreover, popular and lower-class activities - also important for women - are off the radar screen in such a system. Thus the author-function tends to exclude a significant chunk of women’s activities in history [...]” (CITRON, 2007, p. 211).

No Brasil, a realidade das mulheres compositoras é semelhante. Tânia Mello Neiva (2006, p. 90-93) argumenta que, tanto alunas quanto professoras de composição de música de concerto, estão em número consideravelmente menor do que de homens nestas posições. Ela ressalta, por exemplo, que desde a criação dos cursos de música das universidades estaduais paulistas - UNESP, UNICAMP e USP - apenas uma mulher foi professora de composição⁴, Denise Garcia, na UNICAMP. Também comprova a ausência de alunas através do anuário estatístico da UNESP de 2005 e de dados da COMVEST entre os anos de 1992 e 2006. O Coletivo Tranças criou e organizou o Festival EnconTRA em outubro de 2020, onde a primeira mesa redonda teve como convidadas sete compositoras brasileiras reconhecidas⁵: Catarina Domenici, Jocy de Oliveira, Marissa Rezende, Nathália Fragoso, Silvia de Lucca, Sonia Ray e Valéria Bonafé. Uma das últimas perguntas feitas a elas foi: “Como vocês enxergam atualmente o espaço que as compositoras ocupam no meio musical?”. As respostas foram unânimes, considerando suas próprias experiências e observações, que as compositoras ainda tem pouquíssimo espaço no Brasil e que há um longo caminho até alcançarmos igualdade neste aspecto.

Atualmente há alguns grupos de pesquisa e divulgação de compositoras e musicistas brasileiras. Em São Paulo, por exemplo, desde 2015, temos o coletivo SONORA, com base na USP; a Jazzmin's Big Band, desde 2016, primeira *big band* somente de mulheres no Brasil, formada por professoras e ex-alunas da EMESP; desde 2018, temos o grupo Vozes Ina(U)di(Á)veis - Mulheres na Música, do PET Música da UNESP e desde 2019, o Coletivo Tranças, de mulheres percussionistas que divulgam obras de compositoras.

Há também pesquisas individuais, como por exemplo de Tânia Mello Neiva (2006), que dedicou sua dissertação à pesquisa biográfica e composicional de cinco brasileiras contemporâneas; temos o trabalho de pós-doutorado de Eliana Monteiro da Silva (2018), que traz uma antologia biográfica e análise de obras para piano de vinte compositoras latino-americanas - dentre elas, Eunice Katunda e Esther Scliar; Carlos Kater traz também uma importante contribuição à pesquisa de compositoras, ao escrever sobre Eunice Katunda (2001; 2020), organizar um catálogo de suas obras e disponibilizar um grande acervo de

⁴ Em uma rápida pesquisa nos sites dos departamentos de música destas instituições, podemos também constatar que não há atualmente professoras de regência orquestral. Conjeturamos que no passado tivemos realidade semelhante.

⁵ Mesa redonda disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oqc7UB6ikPM&fbclid=IwAR3TktZjSDq9Fa3zXmxpKOuagTWmH9KKEfmis_YB3G9hyWk7rkIz4LRE8Wg>. Acesso em: 15 out. 2020.

documentos e partituras da compositora⁶; no meio acadêmico internacional, temos por exemplo a regente brasileira Bianca Reis Maretti (2018), que fez sua dissertação de mestrado na Sorbonne: uma pesquisa minuciosa sobre a influência do gênero nas relações de poder dentro da OSESP, com foco nas três regentes da temporada de 2017 - Marin Alsop, Nathalie Stutzmann e Valentina Peleggi.

Que o presente trabalho seja, portanto, um incentivo à pesquisa e análise de obras de compositoras brasileiras, para que cada vez mais artistas mulheres sejam merecidamente reconhecidas, mesmo que tardiamente.

⁶ Ao comprar a edição digital de *Eunice Katunda: musicista brasileira* (KATER, 2020), podemos ter acesso não somente ao livro em pdf, mas também à sua tradução em inglês e acesso ao acervo completo dos documentos e partituras da compositora para download, edição e compartilhamento. Há também este mesmo acervo, apenas para visualização, no site de Carlos Kater, disponível em: <<https://www.carloskater.com.br/eunice-katunda>>

CAPÍTULO 1

A musicalidade no poema e a poesia na música: composição de Eunice Katunda sobre poema de Rossine Camargo Guarnieri

1.1 Eunice Katunda (1915-1991)

Para analisarmos musicalmente a obra *Cantata do Soldado Morto*, precisamos compreender antes a contextualização histórica por trás de sua concepção. Portanto, é necessário conhecermos a compositora, que há 20 anos era ainda pouco pesquisada, e até hoje não é muito divulgada.

Talvez isso esteja prestes a mudar, uma vez que seu principal divulgador, Carlos Kater, lançou em 2020 a segunda edição de seu livro *Eunice Katunda: musicista brasileira* (2001a; 2020). Esta nova edição disponibiliza para edição e compartilhamento - e em seu site, apenas para visualização - um acervo de 989 páginas com cartas e outros documentos, além de 950 páginas de partituras manuscritas da compositora. Tais documentos e partituras serão essenciais para futuras pesquisas relacionadas à vida e obra de Eunice Katunda, que em vida foi reconhecida por seu talento como pianista, compositora e regente.

No meio acadêmico, algumas teses têm focado obras específicas da produção composicional de Katunda. Orientada por Maria Lúcia Pascoal, a tese de doutorado de Iracele Vera Lívero de Souza (2009) traz como enfoques detalhes atualizados de sua vida, sobretudo através de uma entrevista original e de análises musicais de sua obra pianística. Orientada por Cristina Capparelli Gerling, a tese de Joana Cunha de Holanda (2006) traz uma análise musical da *Sonata de Louvação* (1960) para piano. Orientada por Margarida Borghoff, a tese de Melina de Lima Peixoto (2009) traz análises de obras para canto e piano. Em 2014, Cristina Gerling incluiu destaque da pesquisa sobre Eunice Katunda no recital-palestra proferido na Indiana University. Recentemente, Angela Lühning (2020) tem trazido à sua reconhecida pesquisa sobre Pierre Verger, um enfoque nas correspondências trocadas com Eunice Katunda.

Como podemos observar, grande parte destas pesquisas tem foco apenas em sua obra pianística. No catálogo de obras organizado por Kater (2001a, p. 85-113; 2020, p. 250-326), dentre suas oitenta composições, há nove partituras para orquestra de grande porte, seis orquestrações de grupos instrumentais médios e grandes, e nove composições originais para grupos instrumentais pequenos. No entanto, as únicas obras orquestrais gravadas disponíveis atualmente são *Brasília*⁷ e *Cantata do Soldado Morto*⁸.

Eunice do Monte Lima Catunda (Rio de Janeiro, 1915 - São José dos Campos, 1990), mais conhecida como Eunice Katunda, foi compositora, pianista de grande destaque internacional, regente e radialista (Fig. 1).



Fig. 1: Eunice Katunda (MUSICA BRASILIS, [s.n.]).

O sobrenome Katunda, que faz parte de seu nome artístico, passou a ter a inicial K para que se dissociasse do sobrenome de seu casamento com Omar Catunda. Em 1942, teve aulas de composição com Camargo Guarnieri em São Paulo, após sua primeira apresentação de grande destaque como concertista no Theatro Municipal. Depois de um período morando em São Paulo⁹, Eunice voltou para o Rio de Janeiro, onde começou a ter aulas teóricas

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-P2Ry4Ylyrc>>

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pFL7jVvaOYM&t=2655s>>

⁹ Entre 1935 e 1946 (KATER, 2001, p. 16).

intensas com Koellreutter, mestre que a apresentou ao atonalismo, técnica dodecafônica¹⁰ e serialismo. Também começou, em 1946, a participar ativamente do grupo *Música Viva* como uma de suas principais pianistas. Este grupo, que tinha como objetivo o ensino e a divulgação da música universal¹¹ - na época conhecida sob a designação "música de vanguarda" -, estava neste momento em pleno florescimento (KATER, 2001, p. 17-19). Essa extensão do conhecimento permitiu que, em 1949, Eunice participasse do Curso Internacional de Regência realizado na Bienal de Veneza, ministrado por Hermann Scherchen, mentor de Koellreutter e primeiro idealizador do *Música Viva*¹².

Conforme Kater (2001b, p. 79-85), desde o fim da Segunda Guerra Mundial, havia um crescente interesse por parte do meio musical em inserir caráter ideológico nas atividades e criações. É importante ressaltar, neste sentido, que todos os integrantes do grupo *Música Viva* eram membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB) - inclusive Eunice - ou seguiam uma linha política de esquerda socialista.

Conforme Eunice, os anos em que ela participou do *Música Viva* e em contato com Koellreutter foram os mais produtivos de sua vida (KATER, 2001, p. 17). Porém, a partir da publicação do *Apelo do Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga*, em 1948, do qual Cláudio Santoro - um dos integrantes mais conhecidos do grupo - participou durante sua viagem à Europa, a estrutura do *Música Viva* aos poucos foi abalada. Em consequência deste congresso¹³, Santoro começou a se guiar pela Doutrina de Zhdanov, código ideológico para produção cultural na União Soviética (KATER, 2020, p. 220). Então, passou a ser crítico da utilização de técnicas de vanguarda “universalistas”, como o dodecafônico, por considerá-los individualistas, fora da realidade social brasileira e representantes de uma burguesia europeia decadente. Em cartas ao seu marido Omar, datadas de Outubro de 1948 e Janeiro de 1949, e em depoimento publicado no *Folha da Manhã* e *Diário de São Paulo* (KATUNDA apud SOUZA, 2009, p. 63-69), Eunice responde a esta problemática, defendendo a técnica dodecafônica como meio legítimo de criação musical engajada.

¹⁰ No entanto, é importante ressaltar que Koellreutter e todos os integrantes do *Música Viva* não usavam a técnica dodecafônica de maneira estrita, ortodoxa (KATER, 2001b, p. 105-113).

¹¹ O *Manifesto 1946* esclarece os objetivos, assim como dá o caráter para o terceiro e último momento do movimento *Música Viva* (KATER, 2001b, p. 63-66).

¹² Para mais informações sobre esta viagem, ver *Cartas de Macunaíma para o Brasil* e *A minha viagem para a Europa* (SCHERCHEN apud KATER, 2001, p. 43-62).

¹³ E exposto de maneira clara em seu artigo *Problema da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga* (SANTORO apud KATER, 2001b, p. 263).

Mas é a partir da publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, por Camargo Guarnieri em 1950, que a opinião de Eunice sobre o dodecafônico muda consideravelmente. Em seu artigo intitulado *Atonalismo, dodecafonia e música nacional*¹⁴, de 1952, ela assume posição contrária ao dodecafônico e aos princípios do *Música Viva*, manifestando sua opinião de maneira semelhante a Guarnieri, porém com maior embasamento teórico (KATER, 2001, p. 63). Neste, Eunice argumenta que a variação contínua que o serialismo dodecafônico impõe, impossibilita a criação de motivos temáticos:

[...] Não se permitem, na série, simetrias que criem motivos temáticos, pois o tema, a repetição, que o ouvido mais facilmente identifica, vai contra o princípio de variação contínua que rege a música dodecafônica. Esse princípio de variação contínua é o que mais torna inacessível ao povo, ao comum dos mortais, a problemática música dodecafônica, de vez que assim se elimina toda possibilidade de memorização, de identificação, que é o que nos leva à compreensão do sentido humano do discurso musical. (KATUNDA, 1952).

Assim, não acreditando haver a possibilidade de se compor música nacional realista-socialista com técnica dodecafônica, Eunice Katunda abandonou o grupo *Música Viva*, com apoio de seu colega Guerra-Peixe (SOUZA, 2009, p. 72). É neste contexto que Eunice fez uma série de viagens de pesquisa e estudo pela Bahia, de 1952 a 1962, entendendo como seu dever uma maior inclusão da cultura popular e folclórica em sua criação musical, conforme afirma em seu texto *A Bahia e os brasileiros* (KATUNDA apud KATER, 2001, p. 75). Kater esclarece que Eunice utilizou técnicas compostionais identificadas com o Nacionalismo, além das supracitadas técnicas de vanguarda em suas composições, sem contudo se limitar a uma destas linguagens, adaptando-as à expressividade e aos materiais que em muitas ocasiões eram de origem popular (2001, p. 38).

Ao longo dos dezessete anos da concepção da obra *Cantata do Soldado Morto* - de 1949 a 1966 -, Eunice passou por diversas mudanças, tanto de caráter ideológico quanto pessoal. Pelo lado ideológico, além de ter deixado o grupo *Música Viva* em 1950 pelos motivos expostos acima, em 1954 também se desfiliou do PCB, por considerá-lo autoritário, sectarista e vazio de propostas (KATER, 2020, p. 106). Mesmo não participando mais do PCB, ela sofreu perseguição política em 1965, ao ser impedida de entrar no Theatro Municipal de São Paulo em vésperas de um concerto (SOUZA, 2009, p. 46).

¹⁴ A *Carta* de Guarnieri encontra-se integralmente no livro escrito por Kater (2001b, p. 119-124). O artigo *Atonalismo, dodecafonia e música nacional* está disponível em outra publicação de Kater (2001a, p. 63-71).

Pelo lado pessoal, em 1964, Eunice se separou de Omar Catunda, tendo adotado como nome artístico Eunice Katunda, em 1967, como explica em carta a Pierre Verger (SOUZA, 2009, p. 22-23). Importante observar que, no Brasil, só tivemos a Lei do Divórcio - N° 6.515 - promulgada em 1977 e apenas em 1992 foi concedido o direito às mulheres de voltar a ter o nome de nascimento em documentos oficiais, conforme a Lei N° 8.408¹⁵. Em outras palavras, nos anos de 1960 Eunice não pôde se divorciar judicialmente de Omar, nem alterar seu nome de casamento em documentos oficiais. Logo, provavelmente a melhor forma que Eunice encontrou de se dissociar de Omar foi alterar seu nome artístico para Katunda.

Ao longo do período de composição de *Cantata do Soldado Morto*, podemos também citar que, nos anos 60, Eunice gradualmente voltou a ter contato com Koellreutter, com quem trocou correspondências e manteve amizade até os últimos anos de sua vida (SOUZA, 2009, p. 46). Por fim, em 1966, Eunice finalizou a obra e a dedicou aos seus mestres Hermann Scherchen - sua referência em regência, falecido neste mesmo ano - e a Koellreutter, conforme consta na partitura manuscrita de 1978, da Fundação Koellreutter.

¹⁵ "Parágrafo único. A sentença de conversão determinará que a mulher volte a usar o nome que tinha antes de contrair matrimônio, só conservando o nome de família do ex-marido se alteração prevista neste artigo acarretar: I - evidente prejuízo para a sua identificação; II - manifesta distinção entre o seu nome de família e dos filhos havidos da união dissolvida; III - dano grave reconhecido em decisão judicial" (Incluído pela Lei nº 8.408, de 1992).

Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6515.htm#:~:text=1.796%20do%20C%C3%B3digo%20Civil,&text=Ari%2024%20%2D%20O%20div%C3%B3rcio%20p%C3%B3e,por%20curador%2C%20ascendente%20ou%20irm%C3%A3o.>. Acesso em: 30 out. 2020.

1.2 Rossine Camargo Guarnieri (?-1989) e *Canto do Soldado Morto*

A pesquisa para conhecer Rossine¹⁶ Camargo Guarnieri (Fig. 2) se revelou especialmente complicada, parte pela impossibilidade de acesso aos arquivos físicos durante a pandemia de COVID-19, parte por não haver pesquisas e textos aprofundados sobre o poeta e sua obra. Contudo, o fato de Rossine ser irmão do compositor Camargo Guarnieri torna cartas, partituras, artigos, textos e livros do compositor fontes de pesquisa sobre o poeta.

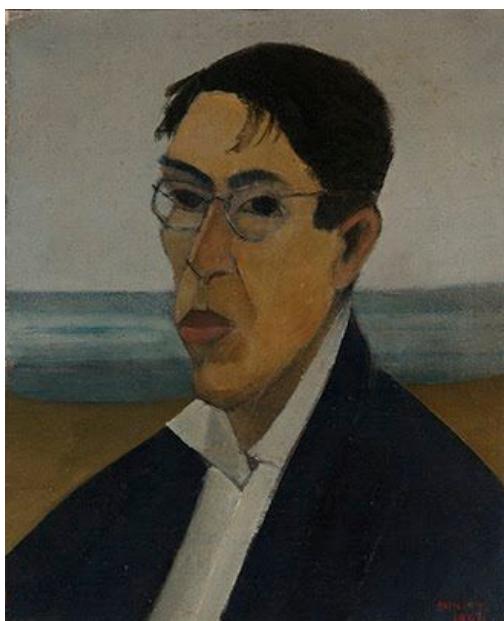


Fig. 2: *Rossini Camargo Guarnieri*, de José Pancetti (1945). Óleo sobre tela. Acervo do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB-FAAP)¹⁷.

No Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, há referências documentais, que certamente podem servir a uma pesquisa aprofundada sobre a vida do poeta. Em uma breve pesquisa junto ao Catálogo Eletrônico do IEB¹⁸, no acervo de Mozart Camargo Guarnieri pudemos encontrar seis partituras, nove cartas e um artigo de periódico com referência a

¹⁶ Há variações em como o primeiro nome do poeta é grafado. Na partitura manuscrita de *Cantata do Soldado Morto* (KATER, 2001b, p. 79; KATER, 2020, p. 70, 300) está escrito “Rossini”. Nos livros *A Voz do Grande Rio* (1944) e *Porto Inseguro* (1939), ambos do próprio poeta, no livro organizado por Silva (2001, p. 339-340, 617) e nos acervos do IEB, seu nome está grafado como “Rossine”. Optei por escrever Rossine, por ter encontrado desta maneira na maioria dos textos e documentos pesquisados.

¹⁷ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1678/rossini-camargo-guarnieri>>. Acesso em 8 nov. 2020.

¹⁸ Disponível em: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaAcervosArquivo.asp>. Acesso em: 29 out. 2020.

Rossine; no acervo de Waldisa Rússio¹⁹, há onze documentos, entre cartas, ofícios, telegramas e outros; no acervo de Edmar Ferretti, há quatro partituras e um folheto de programa.

Entre as informações que podemos verificar no site do acervo de Camargo Guarnieri do IEB, temos o ano de morte de Rossine, 1989, em um cartão endereçado ao compositor Camargo Guarnieri e escrito por Maria Abreu, lamentando a morte de seu irmão (ABREU, 1989). No acervo de Waldisa Rússio, especificamente na seção *Vida Doméstica e Familiar*²⁰, há a informação de que Rossine foi, além de poeta, militante do Partido Comunista Brasileiro e presidente da União Brasileira de Escritores - entidade representativa dos escritores nacionais mais antiga do Brasil²¹.

No livro *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, organizado por Flávio Silva, podemos constatar que há 29 peças de Mozart Camargo Guarnieri que utilizam 18 poemas de Rossine (SILVA, 2001, p. 513-533, 617). Abaixo, a Tabela 1 esclarece quais são estes poemas, em quais obras de Camargo Guarnieri constam, quando elas foram compostas, a instrumentação, e possíveis observações que podem ser feitas tanto sobre os poemas como sobre as obras musicais.

¹⁹ Waldisa Rússio foi professora e uma importante museóloga brasileira. Foi casada com o poeta Rossine e sua prima, Vera Sílvia, foi casada com o compositor Camargo Guarnieri (TONI, 2020).

²⁰ Disponível em:
[<http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentos.asp?Setor_Codigo=1&Acervo_Codigo=44&Tipo_Consulta=Unidade_Logica_Inferior&Unidades_Logicas_Codigos=15263,15222&Numero_Documentos=>](http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentos.asp?Setor_Codigo=1&Acervo_Codigo=44&Tipo_Consulta=Unidade_Logica_Inferior&Unidades_Logicas_Codigos=15263,15222&Numero_Documentos=>). Acesso em: 1 nov. 2020.

²¹ Site da União Brasileira de Escritores, fundada em 1958, disponível em: <<https://www.ube.org.br/home.php>>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Poema	Obra musical	Data	Instrumentação	Observação
<i>Acalanto do amor feliz</i>	<i>Treze canções de amor, n° 5</i>	4/11/1936	Voz e piano	
<i>Amo-te sim</i>	<i>Amo-te sim</i>	1959	Voz e piano	
<i>Brinquedo</i>	<i>Brinquedo</i>	16/10/1930	Voz e piano	
<i>Cantiga da ausência</i>	<i>Cantiga da Ausência</i>	1973	Voz e piano	Obra musical dedicada a Neide Thomaz.
		1973	Voz e orquestra de cordas (original)	
<i>Cantiga da porteira</i>	<i>Cantiga da porteira</i>	11/06/1930	Voz e piano	
		18/06/1930	ct., fl., cl., cor., xf., vc. (original)	
<i>Cantiga da tua lembrança</i>	<i>Treze canções de amor, n° 9</i>	24/03/1937	Voz e piano	
<i>Cantigas de amor, Duas: Não sei porque...</i>	<i>Duas cantigas de amor, n° 1</i>	06/08/1957	Voz e piano	
<i>Cantigas de amor, Duas: Se eu pudesse...</i>	<i>Duas cantigas de amor, n° 2</i>	1957	Voz e piano	
<i>Canto de amor aos meus irmãos do mundo</i>	<i>Canto de amor aos meus irmãos do mundo</i>	01/11/1982	Br.,SATB, tt, cx. clara, tb. militar, pn., hp., tp., vf., org. cds.	Obra musical dedicada aos pais, <i>in memoriam</i> . O poema consta no livro “A Voz do Grande Rio”, de Rossine (1944, p. 37)
<i>Cinquentenário da USP</i>	<i>Cinquentenário da USP (cantata)</i>	1984	narr., SATB, tp., cx. clara, tb. militar, org. cds.	Estreia com Jarbas Braga, CORALUSP, OSUSP e regência de Camargo Guarnieri. Prêmio “Melhor Obra Vocal”, APCA, 1985.
<i>Coração cosmopolita</i>	<i>Três poemas para canto e orquestra, n° 3</i>	3-18/02/1939	ct., pic., 2fl., 2ob., 2cl., 2fg., 2cor., tp., hp., cds. (original)	Obra musical composta em Paris. O poema consta no livro “Porto Inseguro”, de Rossine (1939, p. 39)
		1939	Voz e piano	
<i>Lamentação da hora perdida</i>	<i>Lamentação da hora perdida</i>	1955	Voz e piano	Obra musical dedicada a Lia Salgado. O poema consta no livro “Porto Inseguro”, de Rossine (1939, p. 27)
		1955	ct., 2fl., 2ob., 2cl., 2fg., 2cor., tbn., tp., hp., cds. (original)	
<i>Minha terra</i>	<i>Minha terra</i>	19/19/1930	Voz e piano	

<i>Tristeza</i>	<i>Três poemas para canto e orquestra, n° 1</i>	3-18/02/1939 1939	ct., pic., 2fl., 2ob., 2cl., 2fg., 2cor., tp., hp., cds. (original) Voz e piano	Obra musical composta em Paris.
<i>Porto seguro</i>	<i>Três poemas para canto e orquestra, n° 2</i>	3-18/02/1939 1939	ct., pic., 2fl., 2ob., 2cl., 2fg., 2cor., tp., hp., cds. (original) Voz e piano	Obra musical composta em Paris. Este poema consta no livro “Porto Inseguro”, de Rossine (1939, p.28)
<i>Se você compreendesse</i>	<i>Treze canções de amor, n° 2</i>	06/06/1936	Voz e piano (original)	
	<i>Se você compreendesse</i>	1936	ct., fl., ob., 2cl., 2fg., 2cor., cds.	
<i>Sinfonia n° 5</i>	<i>Sinfonia n° 5</i>	1977	pic., 3fl., 2ob., ci., 2cl., cl. baixo, 2fg., cfg., 4cor., 3pt., 3tbn., tuba, tp., chicote, tg., cx. clara, bb., címbalo, tt., pn., hp., SATB, cds.	Estreia com coro, OSESP e regência de Eleazar e Carvalho (Festival de Inverno de Campos do Jordão. Prêmio “Melhor Obra Sinfônica”, APCA, 1977.
<i>Você nasceu...</i>	<i>Treze canções de amor, n° 13</i>	15/12/1937 1980	Voz e piano (original) voz e orquestra de cordas	

Tab. 1: Relação dos poemas de Rossine Camargo Guarnieri com as composições de Mozart Camargo Guarnieri (SILVA, 2001, p. 513-533; GUARNIERI, 1939, 1944).

Podemos constatar que, em um período de cinquenta anos, o compositor Camargo Guarnieri utilizou poemas de seu irmão Rossine em suas obras. Há ao menos duas obras musicais com grande destaque: *Sinfonia n° 5*, ganhadora do prêmio de “Melhor Obra Sinfônica”, e *Cinquentenário da USP*, ganhadora do prêmio “Melhor Obra Vocal” - ambos prêmios da APCA. As duas obras foram estreadas com grupos musicais reconhecidos: OSESP, sob regência do maestro Eleazar de Carvalho; OSUSP e CORALUSP, com direção do próprio compositor Camargo Guarnieri.

Por conta de seu forte posicionamento político de esquerda, alguns compositores do grupo *Música Viva* também utilizaram poemas de Rossine em suas obras. Por exemplo, temos Cláudio Santoro com sua composição inacabada *Ode à Stalingrado*, para coro e

orquestra, e Koellreutter com o *Salmo Proletário* (1946), para locutor, coro misto e orquestra sinfônica, e *Mensagem* (1947), para coro a capela (KATER, 2001b, p. 79-80). Foi também por este motivo que Eunice Katunda utilizou o poema *Canto do Soldado Morto* para compor a obra analisada no próximo capítulo.

O poema *Canto do Soldado Morto* foi escrito em 1940 e publicado no livro *A Voz do Grande Rio* pela Editora Brasiliense, em 1944 (p. 77-86)²². Foi dedicada a Roberto Guimarães Machado, sobre quem não temos maiores informações até o momento. Pela data e pelo conteúdo do poema, podemos inferir que é uma forte crítica à Segunda Guerra Mundial, que acontecia naquele momento. Pode ser considerado também como um exemplo claro da estética realista-socialista, por trazer o leitor à reflexão crítica de esquerda sobre o que acontecia naquele momento histórico, com linguagem poética de fácil acesso, enérgica e emotiva.

É escrito em primeira pessoa, sendo o locutor um soldado morto em campo de batalha. O soldado descreve seu estado de putrefação e seu entorno, entre lamentações que convidam enfaticamente o leitor a observar e a refletir sobre as consequências da guerra em sua vida, na vida de sua mãe e de seus semelhantes. É interessante observar que há uma única recapitulação de frase em todo o poema: a mãe, que canta e embala ao longe a infância perdida do soldado morto, na terceira e na última estrofes (Fig. 3). A imagem da mãe inconsolável também se repete na obra de Eunice Katunda, em dois trechos que analisaremos no próximo capítulo.

Longe, minha mãe canta,
canta para embalar minha infância perdida
e me vem dos confins do Tempo
o gemer de outros mortos tombados na relva.

Olhai-me,
olhai-me bem na inerme postura em que me encontro,
e pensai que meus braços mutilados
já semearam trigo nos campos amênos da terra,
e que a voz de minha mãe
ainda embala a minha pobre infância perdida.

Fig. 3: Comparação entre a terceira e a última estrofes. Rossine Camargo Guarnieri, *Canto do Soldado Morto* (1944, p. 82, 85)²³

²² Disponibilizamos o poema completo com dedicatória, além da capa do livro *A Voz do Grande Rio*, em anexo ao presente trabalho (GUARNIERI, 1944, p. 77-86).

²³ A acentuação das palavras está de acordo com o texto original.

Ao leremos o poema original e sua versão musical em *Cantata do Soldado Morto*, podemos observar que Eunice Katunda modifica elementos do texto para fins expressivos da música. Alterou a ordem de algumas frases, substituiu palavras por outras de significado semelhante, omitiu algumas palavras e expressões, reiterando outras específicas de maneira enfática. Se transcrevermos literalmente o texto cantado, podemos verificar que este perde o sentido poético original, se comparado com o poema de Rossine; por outro lado, se reveste de forte sentido musical.

Sobre palavras cantadas, o musicólogo inglês Jonathan Dunsby (2004, p. 17-19) defende que a linguagem poética não tem - e não deve ter - o mesmo sentido que a linguagem musical, e traz como exemplo claro a diferença do poema de Heinrich Heine e sua versão musical na canção *Dichterliebe* n° 7 de Schumann. Dunsby esclarece que a versão musical do poema, separada da partitura, não somente perde sua expressividade original, como também seu sentido semântico. Isto não impede, contudo, que haja relações estruturais entre poema e música e que estas não possam ser destacadas e devidamente discutidas. Por exemplo, de maneira semelhante à relação texto-música da canção de Schumann, o poema de Rossine e sua versão musical em *Cantata do Soldado Morto* usam a reiteração como recurso expressivo, mas adaptada, respectivamente, à linguagem verbal e à linguagem musical.

Veremos, no próximo capítulo, como Eunice aproveitou o texto poético de Rossine em favor da expressividade musical, com enfoque em quatro trechos específicos, e como este recurso contribui para a análise musical e consequentemente para a compreensão da obra.

CAPÍTULO 2

Sobre ressuscitar partituras do fundo da gaveta: análise musical de *Cantata do Soldado Morto*, de Eunice Katunda

A obra em questão começou a ser composta em 1949, período em que Eunice Katunda tinha aulas com Koellreutter e participava do *Grupo Música Viva*, e foi finalizada em 1966, depois de diversas versões e dos acontecimentos que mudaram o seu fazer musical, suas visões políticas e a vida pessoal, consideradas na seção 1.1 deste trabalho. Não há versão publicada desta partitura, mas apenas três partituras manuscritas disponíveis ao grande público: um no acervo da Fundação Koellreutter²⁴, e os outros dois no acervo particular de Carlos Kater, sendo um destes uma redução para coro, solistas e piano. Nos perguntamos se as duas versões orquestrais não são, em verdade, um único manuscrito fotocopiado em momentos distintos, sendo que as cópias apresentam algumas alterações de dinâmica e andamento entre elas. Estas diferenças podem ter sido adicionadas tanto pelo maestro Eleazar de Carvalho quanto pela própria Eunice Katunda. Para fins de uma análise organizada, este trabalho é focado no manuscrito orquestral do acervo de Carlos Kater²⁵ e, em notas de rodapé, há comentários sobre os detalhes que aparecem alterados na partitura da Fundação Koellreutter.

É importante notar que há, na capa da partitura do acervo da Fundação Koellreutter, uma dedicatória *in memoriam* a Hermann Scherchen²⁶, “Dedicada a meu mestre de música”, e outra para Koellreutter, com o seguinte comentário: “a única pessoa capaz de ressuscitar este ‘Soldado morto’, por tantos anos na gaveta... (Em outubro de 1978 inda considero este o meu melhor trabalho...)”. Conforme consta na contracapa - tanto do manuscrito da Fundação Koellreutter quanto do acervo de Carlos Kater - Rossine Camargo Guarnieri (1944, p. 77-85), autor do poema *Canto do Soldado Morto*, que motivou a composição, autorizou seu uso na obra musical.

²⁴ Partitura disponível em: <<http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/acervo/brtacervo.php?cid=1048>>. Acesso em: 17 nov. 2020.

²⁵ Partitura disponível no “Acervo das Partituras - Parte 2”, p. 79-157: <<https://www.carloskater.com.br/eunice-katunda>>. Acesso em: 17 nov. 2020

²⁶ Falecido em 12 de Junho de 1966.

Há apenas uma gravação desta peça, com a Orquestra Sinfônica Nacional e Coro da Rádio MEC, com regência do maestro Eleazar de Carvalho, no que talvez tenha sido a única performance desta obra, durante a III Bienal de Música Brasileira Contemporânea, realizada em 1979²⁷. Nos surpreende, após uma análise mais aprofundada, que uma obra de tal magnitude artística não tenha, até o momento, outras interpretações. Sugerimos que as poucas indicações de dinâmica podem ter colaborado para a liberdade interpretativa do maestro. Esta gravação nos proporcionou vislumbrarmos o refinamento técnico e a dimensão artística de uma compositora que soube empregar, no texto poético, uma profunda musicalidade. Como se Eunice pudesse ler, no poema, o material musical passível de gerar uma obra musical, que recite o poema através da poética musical.

O envolvimento político-ideológico cultural de Eunice refletiu-se em suas escolhas estéticas. O *Apelo do IIº Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga*, que foi publicado no boletim *Música Viva* nº16, em 1948 (KATER, 2001b, p. 85), expõe quatro condições a serem seguidas pelos compositores, para a superação da crise musical daquele período. As condições 2) e 3) são expostas a seguir:

- 2) Se os compositores, em suas obras, se prenderem mais estreitamente à cultura nacional de seu país e defenderem-na das falsas tendências cosmopolitas; pois, o verdadeiro internacionalismo da música decorre do desenvolvimento dos diversos caracteres nacionais.
- 3) Se a atenção dos compositores se dirigir para as formas musicais que lhes permitam atingir esses objetivos - sobretudo para a música vocal, óperas, oratórios, cantatas, coros, canções, etc. (APELO... apud KATER, 2001b, p. 87).

É possível que Eunice tenha seguido estas condições, além de certamente sua ideologia política mais ampla, para a criação da *Cantata do Soldado Morto*, após estabelecer opinião contrária ao considerado hermetismo do serialismo dodecafônico em 1950.

Conforme definição da *Grove Music Online*, Cantata é uma forma de música vocal que consiste em solos, coral (ou corais) e acompanhamento instrumental, e é menor em duração, em comparação ao Oratório. Os textos usados podem ser sacros ou seculares, apresentados de maneira recitativa ou dramática (em ária ou duo, por exemplo)²⁸.

²⁷ Gravação disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=pFL7jVvaOYM&fbclid=IwAR3O8LN3K5jc2ib1tP0-MHVvvbG0BzoVN8zM3KYmJQk88Fwr1N26nAR2NmM>>. Acesso em: abr. 2020. Ao longo deste trabalho, iremos nos referir a esta gravação pela designação "Gravação OSN-MEC".

²⁸ Definição disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256149>>

A contra-capa da partitura da *Cantata do Soldado Morto* traz a instrumentação utilizada, que consiste em três cantores solistas - mezzo soprano, tenor e barítono -, coro a quatro vozes - contraltos, tenores, barítonos e baixos - e orquestra. Esta é formada por duas flautas, dois oboés, dois clarinetes em Si b, dois fagotes, dois trompetes, um trombone, pratos, caixa clara, dois tímpanos, piano, violinos, violas, violoncelos e contrabaixos.

A obra pode ser dividida em duas partes, seguidas por recapitulação e coda, sob a forma ABA' Coda, conforme consta na tabela 2. Cada seção é marcada por mudanças no material modal²⁹, de textura e de timbre, além da forma como os conjuntos são tratados. Estas características acompanham a mudança de caráter emotivo do texto, dividido em estrofes.

Parte A	Parte B	Parte A'	Coda
Seção 1 (comp. 1-20) Seção 2 (comp. 21-46) Seção 3 (comp. 47-83) Seção 4 (comp. 84-132)	Seção 5 (comp. 133-151) Seção 6 (comp. 152-189) Seção 7 (comp. 190-257) Seção 8 (comp. 258-274)	Seção 9 (comp. 275-311) Seção 10 (comp. 312-333) Seção 11 (comp. 334-352) Seção 12 (comp. 353-367)	Seção 13 (comp. 368-387)

Tab. 2: Forma da *Cantata do Soldado Morto*, de Eunice Katunda.

Focaremos este trabalho na análise musical de quatro seções com fortes conexões, tanto motívicas como poéticas, sendo considerada a formação de conjuntos: trecho da Seção 1, Parte A (comp. 1-16), trecho da Seção 3, Parte A (comp. 47-55), Seção 12 da Parte A' (comp. 353-367) e Coda (comp. 368-387).

A obra traz sobreposições de camadas texturais baseadas em diferentes coleções referenciais. A tabela 3 restringe-se às camadas com texto das quatro seções a serem analisadas, apresentando as coleções referenciais escalares modais e os trechos condizentes do poema:

²⁹ Escalas modais, muito utilizadas pelos compositores nacionalistas brasileiros.

Trecho do poema e localização na obra musical	Coleção referencial
Seções 1 e Coda (comp. 6-7, 382-383): “Venho de um tempo que não tem memória...”	Lá eólio 
Seção 12 (comp. 353-356): “E que a voz de minha mãe ainda canta”	
Gravação OSN-MEC: 32'44, . 47'35, 49'00	
Seção 1 (comp. 8-12): “Para morrer nas fronteiras do mundo...”	Lá b jônico 
Gravação OSN-MEC: 32'52	
Seção 1 (comp. 10-11): “Venho de um tempo...”	Sol b jônico 
Gravação OSN-MEC: 33'00	
Seção 1 (comp. 13-15): “(...) que não tem memória, para morrer nas fronteiras do mundo...”	Sol eólio 
Gravação OSN-MEC: 33'09	
Seção 3 (comp. 47-55): “Longe minha mãe canta para embalar minha infância perdida...”	Ré eólio 
Gravação OSN-MEC: 35'19	

Tab. 3: Escalas modais utilizadas nas Seções 1, 3, 12 e Coda, e os trechos condizentes da poesia. Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*.

Diante da constatação da opção pelos modos jônico e eólio, perguntamo-nos se as passagens apresentadas na tabela 3 seriam tonais. No entanto, a sonoridade geral da obra levou-nos à efetivação da opção pela denominação modal nessas passagens. Contudo, é de suma importância destacar o pandiatonicismo (KOSTKA, 2018, p. 97) vigente na obra como um todo, significando que, embora as alturas de alguma escala diatônica (modal ou tonal) seja empregada em determinadas passagens, a obra não tem como recursos principais as progressões harmônicas pré-estabelecidas, os contornos melódicos curvilíneos e as cadências

tradicionais, embora possa lançar mão desses recursos quando for conveniente, mas sempre junto a outras opções.

As escalas modais podem ser representadas pela classe de conjunto diatônico, 7-35³⁰ (013568T), que nas seções 1 e coda aparece sobreposta à coleção de classe de conjunto 6-8 (023457), mais cromática, pela incidência das duas terças (Fig. 6). Sendo assim, coadunam uma escala modal com 7 alturas e uma sobreposição de tríade maior e menor, completas pelas duas alturas diatônicas subjacentes, formando um conjunto simétrico [2M, 2m, 2m, 2m, 2M]. Temos também o conjunto 4-23 (0257) [2M, 3m, 2M], um subconjunto que conecta as divergências geradas pelos conjuntos 6-8 e 7-35, é também simétrico e se apresenta de variadas formas. O conjunto 4-23 é o elo que une a tradição e a modernidade, as quais estarão em disputa ao longo da obra, sendo condizente com o contraste entre solista e coro, carinho da mãe e agressividade da cena.

Faremos a análise com Dó móvel - portanto, transpondo todos os conjuntos para que os menores intervalos fiquem mais próximos de Dó, conforme orientam Allen Forte (1974) e Joseph Straus (2005) - para posteriormente podermos identificar e comparar os subconjuntos resultantes de 7-35 e 6-8. A figura 4 demonstra em três mostradores de módulo 12 os conjuntos 7-35, 6-8 e 4-23³¹.

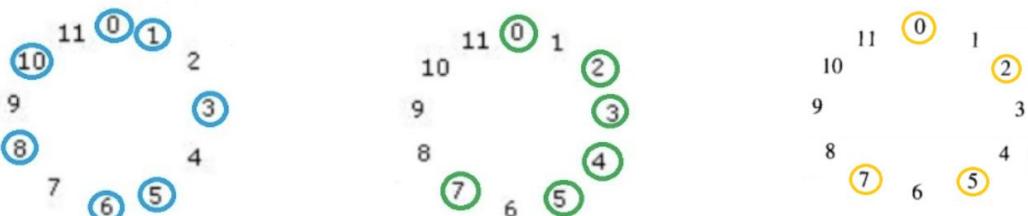


Fig. 4: Três mostradores em módulo 12: à esquerda, em azul, representa o c. 7-35; em verde, representa o c. 6-8 e em amarelo, o c. 4-23. Eunice Katunda, *Cantata do soldado morto*.

A seguir, identificaremos a interação entre o material modal da tabela 3 com os conjuntos da figura 4, seus subconjuntos, e a utilização do material poético.

³⁰ Todos os números de conjuntos contidos neste artigo são extraídos da lista de conjuntos nomeados e organizados por Allen Forte.

³¹ Acrescentamos nomes de notas ao mostrador, para a compreensão de leitores não familiarizados com a teoria. Neste caso, a leitura do conjunto 7-35 para identidade com os modos jônico ou eólio pode ser iniciada pelas notas Sol b ou Mi b. O mostrador enfatiza justamente a ciclicidade das coleções.

2.1 Seção 1

A obra é iniciada por uma introdução instrumental nos cinco primeiros compassos. Os comp. 1-3 são marcados por acordes em textura homofônica e homorrítmica nos naipe de sopros e cordas, acompanhados de uma figuração rítmica na caixa-clara, que lembra um caráter marcial, presente ao longo da introdução. A indicação *maestoso* com o andamento *largo* (semínima = 65) e a instrumentação pesada - especialmente nos comp. 1-3 - reforçam este sentimento bélico. O primeiro acorde é de Mi maior, indicado em azul (na Fig. 5) como o conjunto 3-11 (047)³², que seria um acorde estável e traria uma sensação de centricidade em Mi, se não fosse seguido por um pentacorde muito desestabilizante, caracterizado por ter 2m-2M-3m-2M, representado pelo conjunto 5-29 (01368)³³ em laranja.

A desestabilização é parcialmente resolvida por dois tricordes, respectivamente 3-7 (025) em amarelo (na Fig. 5) e 3-9 (027) em verde, ambos subconjuntos de 4-23 e estabilizantes por natureza intervalar³⁴. O acorde de 5J no compasso 2, indicado na cor roxa - conjunto 2-5 (05) - dá uma falsa sensação de resolução, pois há logo em seguida um crescendo³⁵ com transposições do conjunto 2-5, simultaneamente a melodias em cromatismo ascendente - todas do conjunto 4-1 (0123), em vermelho, que é subconjunto de 6-8. Isto, aliado à articulação de nota longa com acento seguida de nota mais curta com *stacatto*, e ao timbre médio-agudo nas madeiras e médio-grave nas violas, cellos e contrabaixos, gera uma tensão que leva ao ápice da introdução, no compasso 3, com a maior polarização intervalar - naipe de violinos I com Fá# 5 e naipe de contrabaixo com Ré# 1, resultando em um intervalo de 3m composta de 4 oitavas. É interessante notar que o acorde formado pelos violinos, cellos e contrabaixos neste ápice é o mesmo da resolução parcial do compasso 1, conjunto 3-7.

Os acordes que se sucedem (comp. 4-5, Fig. 5) são tríades 3-11, que levam aos poucos esta introdução, com o constante decrescendo de dinâmica, à resolução em Mi e Lá, conjunto 2-5, no compasso 6. A melodia descendente dos violinos e violas, comp. 3-5, fazem contraponto com a melodia ascendente dos cellos e contrabaixos, com característica

³² Subconjunto de 7-35 e 6-8.

³³ Subconjunto de 7-35.

³⁴ O c. 3-7 tem qualidade intervalar 2M-3m, dentro de uma 4J, e o c. 3-9 tem 2M-4J, dentro de um intervalo de 5J.

³⁵ Curiosamente, não há indicado este crescendo na partitura da Fundação Koellreutter.

intervalar do conjunto cromático 4-1 - este, que leva uma sensação de tensão semelhante nos compassos 2 e 3.

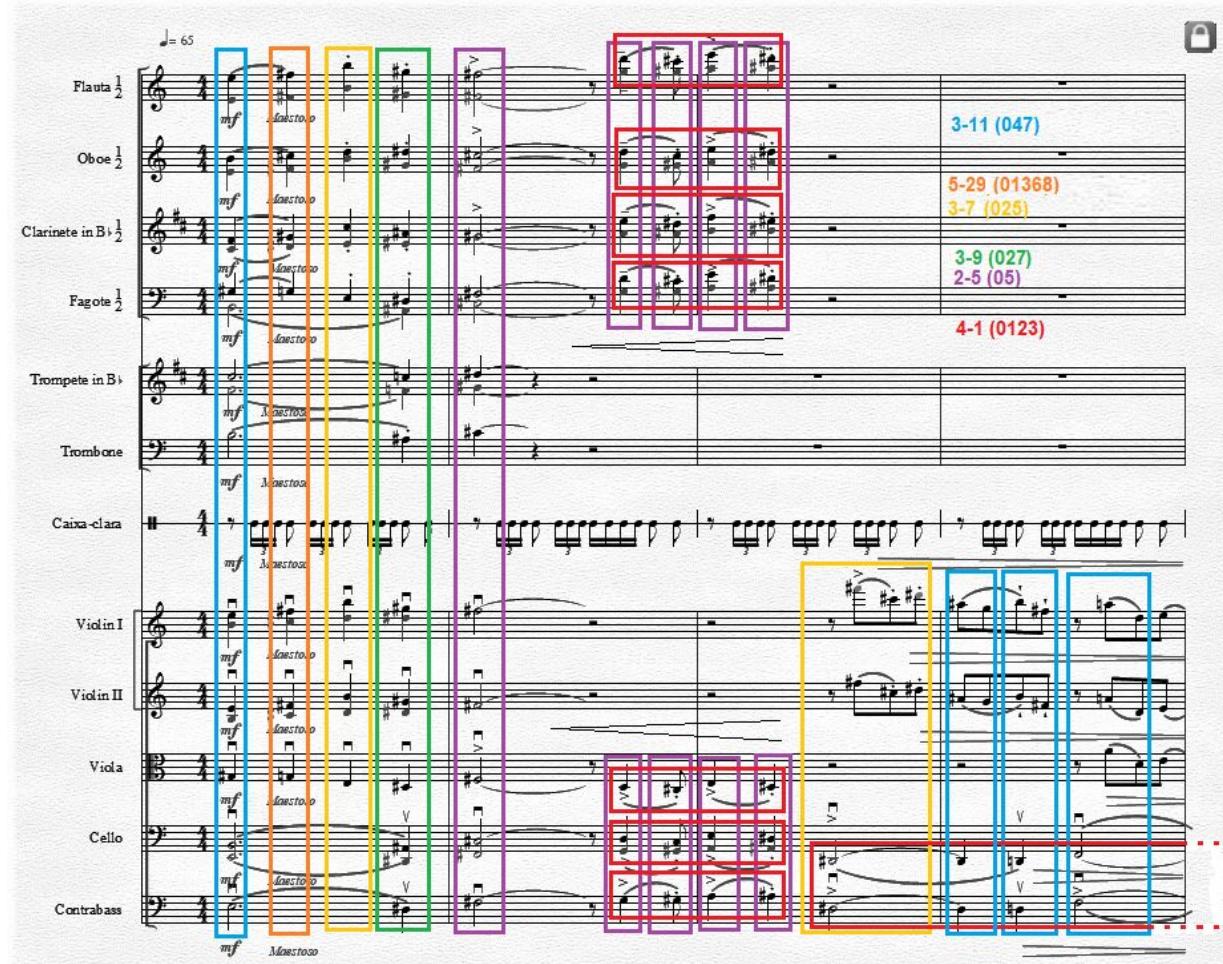


Fig. 5: Introdução com as relações verticais e horizontais dos subconjuntos de 7-35, 6-8 e 4-23. Eunice Katunda. *Cantata do Soldado Morto*. Comp. 1-4. Gravação OSN-MEC: 32'24. Cópia digital realizada pela autora do presente trabalho.

Os compassos 6 e 7 apresentam uma melodia motívica em Lá eólio no solo de barítono, marcado em azul (Fig. 6). Esta melodia cantada tem como texto “*Venho de um tempo que não tem memória*”. Uma ambiguidade é formada pela centralidade em Lá reforçada pelo pedal em Lá e Mi nas cordas (comp. 6), o timpano que executa Ré e Lá e a linha melódica do barítono que ocupa uma extensão de Ré a Ré, valorizando as notas da tríade menor. Há também uma melodia motívica no fagote I e trompete em Si b II, que tem a característica intervalar cromática do conjunto 6-8, com centralidade em Ré. Sendo assim, embora as duas coleções não tenham características tão distantes, a resultante sonora revela o

contraste de suas diferentes naturezas e intenções. O modo eólio está envolto na tríade de Ré menor, o que poderia concordar com uma das tríades de base do conjunto concorrente (Ré maior e menor), mas a centralidade em Lá do primeiro mantém sua tríade de Ré menor em suspenso, friccionando com a finalidade atingida do segundo. As duas melodias são reexpostas similarmente na seção 12.

The musical score displays a complex arrangement for orchestra and choir. The instruments listed on the left include Fl. 1, Ob. 1, Cl. B. 1, Fag. 1, Tpt. B., Thn., Címbalos, Cx. clara, Timp., Solo Br., Pno, Vln. I, Vln. II, Vla, Vc., and Ch. The score is divided into two main sections highlighted by colored boxes: a green box labeled '6-8 (023457)' covering measures 6-8, and a blue box labeled '7-35 (013568T)' covering measures 7-35. The vocal parts are shown below the instruments, with lyrics in Portuguese: 'Ve - nho deus tem - po que nio tem me - mó - ria pa - ra me - cor mai éus -'. A red dashed box highlights a specific melodic line in the bassoon (Vc.) and double bass (Ch.) parts, labeled '4-1'.

Fig. 6: Conjunto 7-35 na linha do barítono (Solo), conjunto 6-8 nas linhas do fagote e trompete em Si b e a continuação do subconjunto 4-1, nos cellos e contrabaixos. Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Seção 1, comp. 5-8. Gravação ONS-MEC: 32'24. Cópia digital realizada pela autora do presente trabalho.

A classe de conjunto 6-8 também aparece nos compassos 10-12, com centro em Si b. O conjunto forma horizontalmente estes três compassos com seu subconjunto 5-2 (01235)³⁶ - ou seja, 2m-2m-2m-2M - e aparecem tanto no coro quanto no naipe de cordas e piano. O conjunto 3-2 (013), por sua característica intervalar (2m-2M), é tanto subconjunto de 6-8, quanto de 7-35. O coro reitera o texto que o solista barítono cantou anteriormente: “*Venho de um tempo que não tem memória*” (Fig. 7). É indicado ao coro cantar a *mezza-voce*, ou seja, como um eco do que já foi enunciado e, dadas as relações entre conjuntos e subconjuntos e ao andamento mais acelerado - *um poco più* (semínima = 80 ca.)³⁷ - traz uma sensação de inquietude. Trata-se de uma inquietude pesada, por ter tanto o coro, cordas e piano em registros que favorecem os graves³⁸, em contraposição aos primeiros violinos em registro médio e agudo, e toda a instrumentação desta passagem estar em franco contraste com o solista barítono, sopros, percussão e piano dos compassos 6 a 9.

A intensa densidade da passagem pulsa em uma textura homofônica e homorrítmica, emoldurando um fundo que destaca a figuração com contorno anguloso e ascendente dos primeiros violinos. Esta passagem destaca uma interação entre o conjunto 6-8 e seus subconjuntos, que têm característica intervalar majoritariamente cromática, em contraste com o conjunto 6-35 (02468T) - a escala de tons inteiros (Fig. 7). Este impasse é "resolvido" pelos subconjuntos de 4-23, no compasso 12 (nas cores amarela e laranja, Fig. 7): 3-7 (025) e 3-9 (027) - o último traz simetricamente dois intervalos de 5J e um de 2M.

³⁶ Ambos podem ser encontrados no mostrador da direita (verde), na figura 5, como (23457) e (457), ou então, respectivamente, como os retrógrados das 5 e 3 primeiras alturas.

³⁷ Na partitura da Fundação Koellreutter, está indicado como andamento em semínima = 104 e não há indicação *mezza-voce* para o coro. Porém, a única gravação da obra sugere o andamento em semínima = 80 ca.

³⁸ O naipe de contrabaixo está, pelas características do instrumento, em seu registro agudo. Mas inserido na orquestra, favorece os graves dos outros naipes.

Fig. 7: Conjunto 6-8 e seu subconjunto 5-2A, subconjunto 3-2A, c. 4-23 e seus subconjuntos 3-9 e 3-7, representados horizontalmente. Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Seção 1, comp. 9-12. Gravação ONS-MEC: 33'00. Cópia digital realizada pela autora do presente trabalho.

Os compassos 13-16 (Fig. 8) são formados pelos seguintes subconjuntos de 7-35, de maneira contrapontística: 6-32 (024579) - exposto primeiramente no solo de barítono nos compassos 8-9 (Fig. 6 e 7) -, 5-23 (02357) e 5-35 (02479). Podemos observar que, contidos nestes subconjuntos, temos motivos formados pela classe de conjuntos 4-23, expostos em amarelo na Fig. 8, facilmente identificável pela escuta desta passagem. É justamente o conjunto 4-23, com colaboração do texto cantado, que caracteriza a textura em contraponto imitativo dos comp. 13-16. Este trecho está em Sol eólio, com o piano afirmando o centro neste modo com ostinato em Sol e as cordas, coro e solistas finalizando esta seção, no compasso 16, com a terça alterada para maior³⁹.

Nesta passagem (comp. 13-16), o coro e a solista mezzo-soprano apresentam reiteradamente a seguinte frase: “Para morrer nas fronteiras do mundo” (Fig. 8). Nota-se

³⁹ Ao vermos a Tabela 2, a Seção 1 terminaria no compasso 20. Porém, os compassos 17 a 20 são, em verdade, uma transição para a Seção 2.

que a voz mais brilhante é a da solista mezzo-soprano, que canta uma linha melódica semelhante a do solista barítono, que faz esta mesma frase poética, com acompanhamento instrumental, nos compassos 8 e 9. Esta é uma repetição textual que não consta no poema de Rossine mas, dentro do contexto musical, chama a atenção ao que se enuncia e nos comove pelo significado de um jovem - dado que veio de um tempo sem memória, sem um passado extenso - que foi à guerra e não voltará com vida.

Fig. 8: Subconjuntos de 7-35 demonstrados no coro, solista mezzo-soprano e cordas. Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Seção E, c. 13-16. Gravação OSN-MEC: 33'09. Cópia digital realizada pela autora do presente trabalho.

2.2 Seção 3

Esta seção é formada principalmente pelos subconjuntos verticais de 7-35, em forma de acordes e é a única das seções analisadas que possui somente uma forma de textura - homofonia com melodia e acompanhamento. As melodias presentes tanto na parte dos

solistas mezzo-soprano e tenor quanto do coro e por vezes do piano são resultantes de notas auxiliares, entre os acordes, em uma remissão à prática de condução de vozes em obras corais do final do período barroco. O material modal empregado é o Ré eólio. Os subconjuntos demonstrados na figura 9 são: 3-9 (027), as tríades menor e maior simbolizadas por 3-11 (037) - respectivamente na cor amarela e na cor vermelha - o tetracorde menor com sétima menor 4-26 (0358) e o tetracorde maior com sétima maior 4-20 (0158). Podemos observar pelas figuras 9 e 10 que há uma predominância das tríades , 3-11, e o único subconjunto que não se repete é o 4-20, tetracorde maior com sétima maior (Fig. 9 e 10).

Algumas articulações implicam dinâmicas diferenciadas, especialmente quando são empregadas no coro. Podemos observar, por exemplo, que o coro desta passagem não possui naipe de contraltos e está inteiramente em *boca chiusa*. Estas características contribuem para tornar o timbre do coro grave e “aveludado”. Ou seja, mesmo que todas as vozes desta passagem tenham dinâmica indicada como *pp*⁴⁰, o coro e o piano - tocado em acordes com *arpeggio* - colaboram para o destaque dos solistas, especialmente para a mezzo soprano, por ser a única com timbre de voz feminino: a voz da mãe que canta.

Nesta seção, os solistas cantam o seguinte texto: “*Longe minha mãe canta, canta para embalar minha infância perdida*”. Depois do locutor, nosso soldado morto, ter declamado sua condição de “*fustigado pelo vento mal da morte*” através do coro e solista tenor, ele se depara com pássaros livres que o levam para lembranças reconfortantes e breves (Fig. 9 e 10). Lembranças saudosas e deprimidas do colo de mãe e de uma infância feliz, perdida pela guerra que o matou. Este retorno à familiaridade está, na peça, estreitamente vinculada à condução de vozes e à preponderância de tríades e tétrade - especialmente em modo menor -, recursos que remetem à tradição da música de concerto. Estes recursos, associados à fórmula de compasso em 6/8, andamento lento (semínima pontuada = 42 ca.) e as próprias células rítmicas cantadas pelos solistas soam de maneira semelhante a uma canção de ninar.

⁴⁰ Na partitura da Fundação Koellreutter, a dinâmica em *pp* aparece somente no piano.

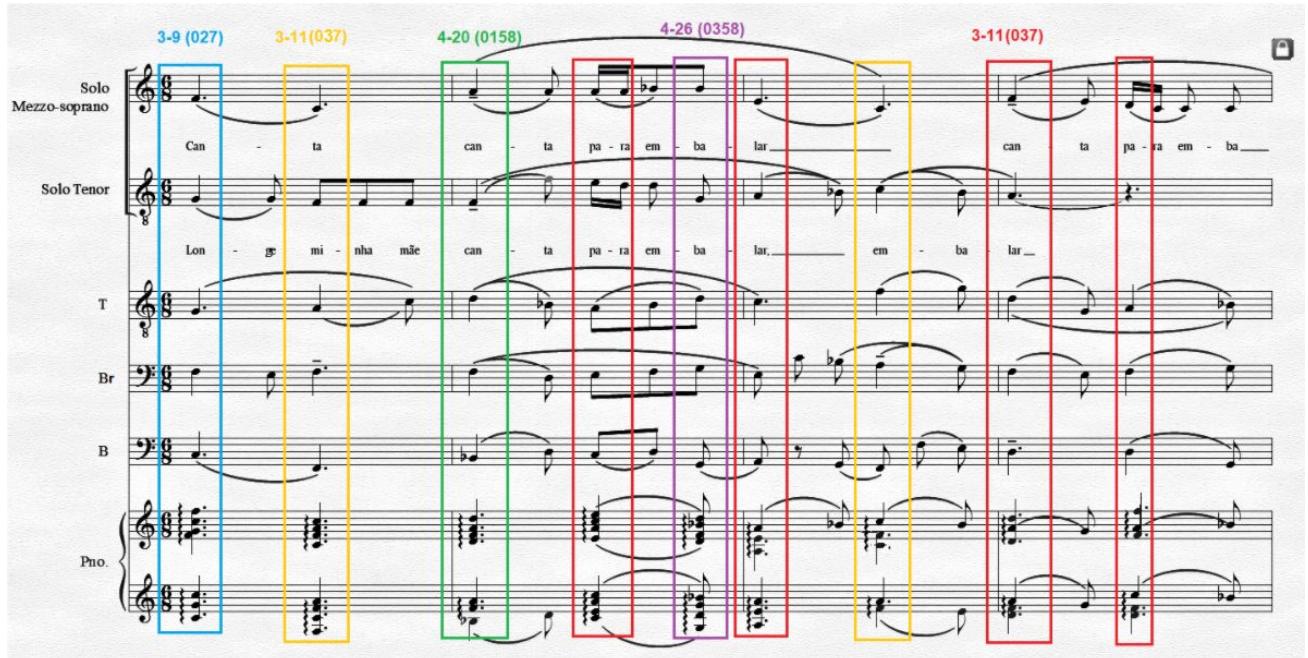


Fig. 9: Representações verticais dos subconjuntos de 7-35 no piano, coro e solistas mezzo-soprano e tenor. Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Seção 3, comp. 48-51. Gravação OSN-MEC: 35'21. Cópia digital realizada pela autora do presente trabalho.

Contudo, podemos observar, na Fig. 10, que o soldado morto aos poucos retorna à realidade. O embalo da canção de ninar é substituído por “soluços”, bem representados pela mudança de padrão rítmico, especialmente na voz da solista mezzo-soprano (comp. 53-54), que canta “*a infância perdida, perdida, perdida...*”. Como se fosse o soluço inconsolável da mãe que perdeu seu filho, em uma inversão da ordem natural dos acontecimentos da vida. Esta passagem termina com o movimento descendente do naipe de tenor e barítono, mas principalmente do piano (comp. 55), que traz definitivamente o soldado morto de volta à realidade, onde outros companheiros sofreram o mesmo destino sangrento.



Fig. 10: Representações verticais dos subconjuntos de 7-35 no piano, coro e solistas mezzo-soprano e tenor, com as cores condizentes da figura 6. Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Seção 3, comp. 52-55.
Gravação OSN-MEC: 35'34. Cópia digital realizada pela autora do presente trabalho.

2.3 Seção 12

A seção 12, que finaliza a parte A' (Tab. 2), utiliza texto poético semelhante à seção 3, por reexpor motivos melódicos organizados a partir dos conjuntos 7-35 e 6-8 (comp. 353-356) e possuir contraste de textura parecido com o que ocorre na seção 1 - solista sendo respondido por textura mais densa. É importante observar, por exemplo, que as duas melodias motívicas dos conjuntos 6-8 e 7-35 (Fig. 6) reaparecem, também em Lá eólio, nas linhas do solista tenor e oboé (comp. 353-356). Há também variações melódicas nos dois motivos. Por exemplo, Sol-Mi no tenor solo e Sib-Dó no oboé (comp. 356), que em um sentido harmônico formariam uma cadência de engano (ii-V-vi) - Sol menor e Dó maior, sem as quintas de cada acorde - com a entrada do coro e das cordas em tríade de Ré menor, no compasso 357. Estas adições não alteram as características intrínsecas aos conjuntos expostos, mas trazem uma movimentação harmônica que leva à continuidade da frase musical e poética.

Podemos ver que, ao invés do solista tenor cantar “*Venho de um tempo que não tem memória*” - como seria esperado pela semelhança melódica com a exposta na Fig. 6 -, há uma alteração poética considerável. O soldado diz, por meio do canto do solista tenor: “*E que a voz de minha mãe ainda canta...*” (Fig. 11), como se fosse um retorno à memória de

conforto, demonstrado na seção 3, mas com aceitação de que seu destino é estar morto na desolação de um campo de batalha. A caixa-clara, por meio das figuras rítmicas (Fig. 11), relembra este ambiente bélico, já exposto na introdução da obra, seção 1 (Fig. 5). A dinâmica em *mp*, marcado para o solista tenor (comp. 353); a indicação de andamento *calmo-triste-recitativo*; as melodias sendo executadas por instrumentação mais leve - oboé e solista tenor - em comparação com a seção 1 (Fig. 6-7) - fagotes, trompetes e solista barítono -, e o oboé uma oitava acima da exposição melódica original do c. 6-8 (Fig. 6); todas estas indicações sugerem uma performance musical mais introspectiva, que muito colabora para a imagem do soldado que lembra de sua mãe, mas aceita com amargor o seu triste fim.

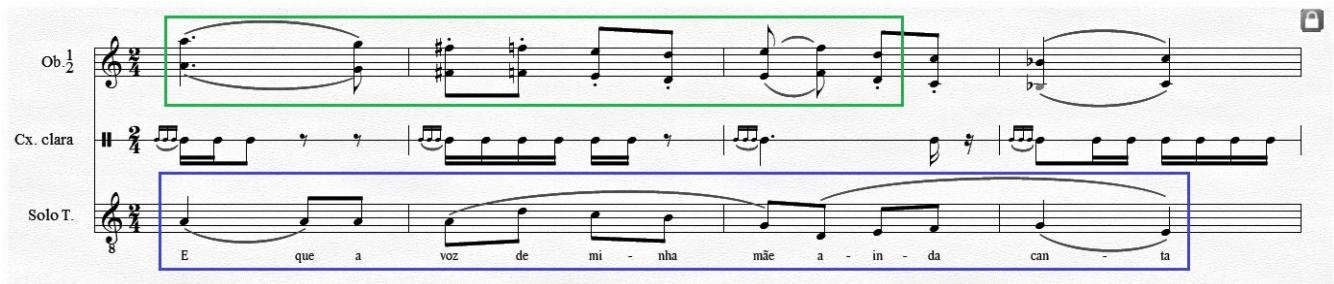


Fig. 11: Motivos do conjunto 6-8 em verde na linha do oboé, e do conjunto 7-35 na linha do solista tenor.
Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Seção 12, comp. 353-356. Gravação OSN-MEC: 47'33. Cópia digital realizada pela autora do presente trabalho.

Em seguida, há um trecho com as cordas, coro e solistas mezzo-soprano e tenor (comp. 357-367). Esta passagem é construída em Ré eólio e por subconjuntos de 7-35. Na figura 12 são demonstrados os subconjuntos horizontais 5-23 (02357), respectivamente, com as cores amarela e verde na Fig. 12), 4-11 (0135), 4-10 (0235) e 3-6 (024). É interessante observar que há relações entre linhas diferentes, com melodias distintas, mas que têm em comum um subconjunto - por exemplo a linha do solista tenor, naipe das contraltos e dos baixos e violinos II têm em comum características intervalares do subconjunto 5-23 (02357).

5-23(02457) 5-23(02357) 4-11(0135) 4-10 (0235) 3-6 (024)

Fig. 12: Representações horizontais dos subconjuntos de 7-35, nas linhas das cordas, coro e solistas mezzo-soprano e tenor. Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Seção 12, comp. 364-367. Gravação OSN-MEC: 47'52. Cópia digital realizada pela autora do presente trabalho.

Outra característica interessante deste trecho (Fig. 12 e 13) é a existência de relações tanto de subconjuntos horizontais quanto verticais - diferente do que encontramos, por exemplo, na seção 3, formada somente por relações verticais. Na figura 13, observamos que há três tríades maiores e duas tríades menores, 3-11 (037), um tricorde 3-7 (025) e uma diáde 2-5 (05) no último compasso. Esta diáde confirma o material modal utilizado entre os comp. 357-367, junto ao ostinato em Ré feito pelo timpano nos compassos 365-367, e dá continuidade à centricidade em Ré na coda.

3-11 3-11 3-7(025) 2-5(05)

Fig. 13: Representações verticais dos subconjuntos de 7-35 nas linhas das cordas, coro e solistas mezzo-soprano e tenor. Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Seção 12, comp. 364-367. Gravação OSN-MEC: 47'52.

Cópia digital realizada pela autora do presente trabalho

O coro canta nesta passagem (comp. 357-367) a continuação do texto do tenor: “...canta para embalar minha infância perdida...”. Ao leremos o original de Rossine, podemos perceber que é com uma frase semelhante a esta que o poema termina⁴¹, uma reiteração poética que serve à expressividade verbal (Fig. 3). Assim como Rossine, Eunice reitera, com este texto, uma volta à recordação de tempos familiares e felizes, como ocorre na seção 3 (Fig. 9 e 10), mas com alterações musicais que chamam a atenção. A variação recai, por exemplo, na fórmula de compasso em 3/8 - na seção 3 está em 6/8 -, a ausência do piano, a adição de cordas em movimentação semelhante ao coro, que nesta seção está completo e

⁴¹ Frase original, no poema de Rossine: “E que a voz de minha mãe ainda embala minha pobre infância perdida”.

cantando o mesmo texto dos cantores solistas, a adição do timpano e de um *rallentando e morendo molto* ao fim desta seção (comp. 364-366). Todas estas variantes dão um caráter eloquente e grandioso a este ambiente de recordação, como se o soldado morto se agarrasse com suas últimas forças às únicas boas lembranças que tem. E, sem mais alternativas, aceita seu destino e abre mão do que lhe é mais precioso para em seguida - na coda - , desaparecer de sua existência.

2.4 Coda

Esta seção é formada principalmente por motivos melódicos e rítmicos repetitivos. O pedal indicado nos naipe de contrabaixo, cello e viola até o fim da partitura e os ostinatos dos clarinetes e dos fagotes (comp. 368-375) denotam que esta passagem tem centricidade em Ré. O timpano, além de também afirmar o centro em Ré, reitera a nota Lá, indicando a importância formativa do subconjunto 2-5 nesta seção. O piano expõe repetidamente um motivo cromático descendente (comp. 368-379) organizado a partir de subconjuntos de 6-8 : 4-11 (0135), 4-1 (0123) e 4-2 (0124) (Fig. 14). Chama a atenção o subconjunto 4-1, cromático, que tem importância formativa na introdução da obra (Fig. 5 e 6) e está novamente presente, mesclado entre o c. 4-11, que aparece horizontalmente na seção 12 (Fig. 12) e c. 4-2.

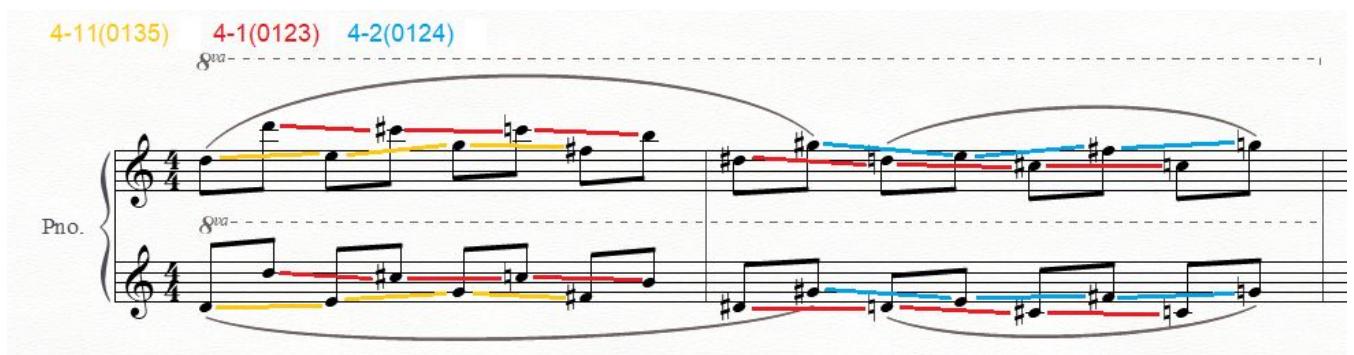


Fig. 14: Motivos subconjuntos de 6-8 na linha do piano. Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Coda, comp. 368-369. Gravação OSN-MEC: 48'04. Cópia digital realizada pela autora do presente trabalho.

Este mesmo motivo é reexposto nas linhas da flauta e do oboé (comp. 374-377), melhor representado na figura 15. As duas últimas reexposições deste motivo acontecem nos naipe de violino I e II (comp. 380-387), com organização semelhante à flauta e ao oboé.

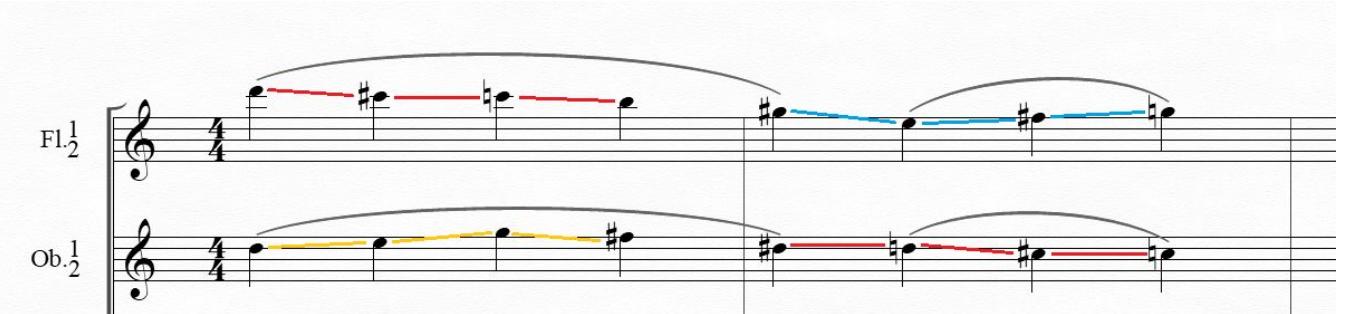


Fig. 15: O mesmo motivo dos subconjuntos de 6-8, representados nas linhas da flauta e oboé. Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Coda, comp. 374-375. Gravação OSN-MEC: 48'27. Cópia digital realizada pela autora do presente trabalho.

Ao observarmos a coda, percebemos que esta se diferencia consideravelmente de outras passagens, por ter textura em multiníveis. Podemos considerar sete camadas: o pedal monofônico em Ré; o motivo descendente cromático com subconjuntos de 6-8 (Fig. 14 e 15), monofônico ao piano, contrapontístico a duas vozes à flauta e oboé; o coro monofônico em *parlato*; contrapontos intermitentes entre o clarinete em Si b e o fagote (comp. 368-375), entre os instrumentos do naipe de percussão e envolvendo o timbre “abafado” com cup dos metais (comp. 372-374); e a linha melódica monofônica do solista barítono, formada sobre 7-35. Entretanto, a tensão característica desta passagem é gerada especialmente pelo contraste entre o pedal em Ré - textura estável - com o motivo descendente cromático - textura instável e sem uma centralidade.

Fig. 16: Excerto da Coda, que exemplifica a textura em multiníveis. Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Coda, comp. 372-375. Gravação OSN-MEC: 48'19. Cópia digital realizada pela autora do presente trabalho.

A coda é a seção de maior controle dinâmico das analisadas neste trabalho. Há *pp* nos pratos (comp. 368), *sempre diminuindo/diminuindo sempre* para todos os naipes (comp. 372-378), outro *pp* (comp. 382) e *ppp* (comp. 385-386) no piano. Os metais e os pratos usam recursos para abafar seus parciais mais agudos⁴², alterando seus timbres para colaborar com a dinâmica geral que constantemente decresce e ralenta, “até desaparecer” (comp. 372-387).

⁴² Cup para os metais e baqueta de feltro para os pratos, indicado por escrito pela compositora.

Estas, além da textura em multiníveis, são fatores que adicionam expressividade a esse momento final especialmente tenso da peça.

Os textos cantados tanto pelo solista barítono quanto pelo coro são adicionados como mais um recurso de expressividade musical, pois o poema original de Rossine terminaria com “*E que a voz de minha mãe ainda embala minha pobre infância perdida*” - logo, o que foi cantado de maneira adaptada na seção 12, imediatamente anterior à coda. Os naipes de contralto, tenor e barítono declamam em *parlato* - ou seja, sem altura definida - e de maneira homorrítmica a exclamação seguinte: “*Olhai-me bem! Olhai-me!*” (comp. 370-380). Esta exclamação aos poucos se perde, como um eco de vozes que não habitam mais o mundo dos vivos, advertindo aos que ficam sobre os horrores da guerra, simbolizados por um soldado mutilado e morto. O solista barítono canta pela última vez o tema do conjunto 7-35 em Lá eólio (comp. 372-373), melodicamente e textualmente idêntico ao que foi exposto pela primeira vez na figura 2: “*Venho de um tempo que não tem memória...*”. Este soldado, um jovem com pouco passado e futuro inexistente, canta esta frase singular como em um último suspiro, antes de sua alma desaparecer na posteridade - uma eternidade hipotética, incerta.

CONCLUSÃO

Entre 1946 e 1966, a vida de Eunice Katunda mudou tanto no âmbito artístico quanto político e pessoal, por fatores externos à criação desta obra, mas que definitivamente influenciaram na maneira como ela foi composta. Abandona o grupo *Música Viva* e seu mestre Koellreutter, por não acreditar na vanguarda musical que defendiam. Com isso, faz pesquisas sobre a cultura folclórica e popular da Bahia, à procura de integrar em sua arte materiais de origem nacional que se relacionassem com o ideal de realismo-socialista manifesto no Apelo do II Congresso de Praga.

Contudo, após debruçar-se sobre toda a produção de Eunice Katunda, Kater (2001, p. 38) afirma que a compositora utilizou tanto técnicas nacionalistas quanto de vanguarda em suas composições, sem se limitar a uma destas linguagens, adaptando-as à expressividade e aos materiais que em muitas ocasiões eram de origem popular. Podemos relacionar a afirmação de Kater com a *Cantata ao soldado morto*, ao observarmos o contexto em torno da criação da obra, ao longo de dezessete anos, e pela análise dos trechos estabelecidos.

Encontramos o uso extenso de material modal relacionado à unidade formal dada pelas classes de conjuntos 7-35 e 6-8, e sugerimos que estes simbolizam, respectivamente, a tradição diatônica *versus* a vanguarda pós-tonal, em constante atrito ao longo da obra. Os subconjuntos destes foram responsáveis pela estruturação de passagens em sentido vertical, em textura homofônica, e horizontal, em textura contrapontística e em camadas. Vimos pelas figuras que há também relacionamentos entre naipes de timbres distintos com classes de conjuntos idênticas.

Nesta obra, o uso da dinâmica, articulação, textura e timbre é estreitamente relacionado ao tipo de expressividade sugerida pelo texto poético que permeia as seções analisadas. Isto ocorre especialmente na coda, onde há um acúmulo de tensão gerada pela sobreposição de texturas contrastantes e em região de dinâmica decrescente entre *pp* e *ppp*. Nas demais seções, a despeito das poucas indicações de dinâmica, a construção da expressividade fica mais vinculada às combinações de timbres e articulações – p.ex., na seção 3, o coro TBB em *boca chiusa* e o piano com *arpeggios* redonda em um timbre mais velado, linhas mais fluidas e intensidades dinâmicas leves. Neste contexto, a música externaliza as

sensações e os sentidos subjacentes ao poema, aprofundando sua compreensão, especialmente quando há repetição de motivos melódicos em diferentes seções, com conteúdo textual distinto.

A princípio, o pouco uso de dinâmica pode também dar maior liberdade interpretativa ao regente, como podemos constatar na gravação de *Cantata do Soldado Morto*, dirigida pelo experiente maestro Eleazar de Carvalho, que soube externalizar o sentido da música em íntima relação com o poema.

O disco vinil da III Bienal de Música Brasileira Contemporânea é o único registro gravado disponível, do que talvez tenha sido a única performance que esta obra teve. Impressiona-nos – após constatarmos o refinamento técnico e artístico de Eunice ao longo da análise musical, bem como a beleza e a acessibilidade da obra – ainda não termos registros de outras interpretações. Entretanto, esta lacuna apenas reforça o que consideramos na introdução deste trabalho: o apagamento de compositoras e mulheres artistas ao longo da história. Em um futuro próximo, esperamos que este “soldado morto” seja devidamente reconhecido e resguardado, antes que a arte de Eunice Katunda, compositora brasileira singular, seja ainda mais apagada por estes tempos de muita informação e pouca memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maria. [Correspondência]. Destinatário: Mozart Camargo Guarnieri. Porto Alegre, 1 nov. 1989. 1 cartão pessoal. Disponível em: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/fichaDocumento.asp?Documento_Codigo=303542>. Acesso em: 3 nov. 2020.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*: fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CANTATA do Soldado Morto. Intérpretes: Orquestra Sinfônica Nacional, Coro da Rádio MEC, maestro Eleazar de Carvalho, mezzo soprano Lenice Prioli, tenor Marcos Louzada, barítono Eládio Perez-Gonzalez. Compositora: Eunice Katunda. In: III Bienal de Música Brasileira Contemporânea 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. 1 disco vinil, lado A, faixa 1 (17 min 26 seg). Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=pFL7jVvaOYM&t=2148s>>. Acesso em: 28 out. 2020.

CITRON, Marcia J. Women and the western art canon: where are we now? *Notes*. Wisconsin: Music Library Association, v. 64, n. 2, p. 209-215, 2007.

DUNSBY, Jonathan (Ed.). *Making Words Sing*: Nineteenth- and Twentieth-Century Song. Cambridge: Cambridge University Press: 2004.

GERLING, Cristina Capparelli. *Brazilian Piano Sonatas*: A Heated Debate during the Cold War. Disponível em: <<https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/18453>>. Acesso em: 22 out. 2020.

GUARNIERI, Rossine Camargo. *A Voz do Grande Rio*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1944.

HOLANDA, Joana Cunha de. *Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978)*: trajetórias individuais e análise de ‘sonata de louvação’ (1960) e ‘sonata para piano’ (1961). Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

KATUNDA, Eunice. *Cantada ao Soldado Morto*. [s.l.]: [s.n.], 1966. 1 partitura manuscrita. Disponível em: <<http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/acervo/brtacervo.php?cid=1048>> e <https://drive.google.com/file/d/1us0NqKFpiDVO_WMFjlVtdWn0w0VodK_A/view> [p. 78-158]. Acesso em: 20 out. 2020.

KATUNDA, Eunice. Atonalismo, dodecafonia e música nacional. 1952. In: KATER, Carlos. *Eunice Katunda*: musicista brasileira. São Paulo: Annablume, 2001a, p. 63-71.

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

_____ *Eunice Katunda*: musicista brasileira. 2. ed. São Paulo: M&K, 2020.

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

KOSKA, Stefan; SANTA, Matthew. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 5. ed. NY: Routledge, 2018.

LESLIE, Sarah-Jane et al. Expectations of brilliance underlie gender distributions across academic disciplines. *Science Magazine*. Washington DC: American Association for the Advancement of Science, v. 347, p. 262-265, 2015. Disponível em: <<https://science.sciencemag.org/content/347/6219/262>>. Acesso em: 28 out. 2020.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. NY: W. W. Norton, 1989.

MARETTI, Bianca Reis. *Cheffes*: Rapports de genre au sein d'un orchestre brésilien. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da *Faculté des Lettres U.F.R. de Musique et Musicologie*, Universidade de Sorbonne, Paris, França, 2018.

MUSICA BRASILIS. Disponível em:

[<https://musicabrasilis.org.br/compositores/eunice-katunda>](https://musicabrasilis.org.br/compositores/eunice-katunda). Acesso em: 8 nov. 2020.

NEIVA, Tania Mello. *Cinco Mulheres Compositoras na Música Erudita Brasileira Contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora/Publication Studio, 2016.

PEIXOTO, Melina de Lima. *A Obra para Canto e Piano de Eunice Catunda*: três momentos. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História*: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

SILVA, Eliana Maria de Almeida Monteiro da. *Compositoras Latino-Americanas*: vida, obra, análise de peças para piano. Antologia (Pós-Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo SP, 2018.

SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri*: o tempo e a música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

SOUZA, Iracele Aparecida Vera Lívero de. *Louvação a Eunice*: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post Tonal Theory*. 3. ed. New Jersey: Pearson Education, 2005.

TONI, Flávia Camargo. [*Rossine Camargo Guarnieri*]. Destinatário: Ana Laura Mathias Gentile. São Paulo, 30 set. 2020. 1 e-mail.

TRANSMISSÃO ao vivo EnconTRA (Abertura e Mesa Redonda com Compositoras). 2020. 1 h 31 min 10 s. Canal coletivo tranças. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Oqc7UB6ikPM&t=1998s>>. Acesso em: 28 out. 2020.

ANEXO:
Canto do Soldado Morto,
de Rossine Camargo Guarnieri

ROSSINE CAMARGO GUARNIERI

A VOZ DO GRANDE RIO

Poemas



1944

EDITORIA BRASILIENSE LTDA. - S. PAULO

Canto do soldado morto

(1940)

Para

ROBERTO GUIMARÃES MACHADO

Venho de um tempo que não tem memoria
para morrer nas trincheiras do mundo.
Fui fustigado pelo vento máu da morte,
e o éco de meus passos perdeu-se no ermo das
estradas.

Agora aqui estou
sob um salgueiro que a metralha açoitou,
olhando o alto céu com meus olhos inertes,
vendo os passaros livre que vôam.

Longe, minha mãe canta,
canta para embalar minha infancia perdida,
e me vem dos confins do Tempo
o gemitos de outros mortos tombados na relva.

Tenho o peito esmagado
e a face despedaçada
na grandeza da mutilação e do exterminio,
e os homens que me virem
hão de me olhar com espanto e com nôjo
porque meu corpo mutilado e pôdre serve de pasto
aos ratos.

Vêde:

meu heroísmo foi a degradação de me fazer fera
para matar;

minha glória foi a de ser cordeiro na mão inocente
daquele que ceifou minha juventude.

Vêde:

meu corpo apodrece neste campo sem cruzes
coberto ainda pela relva úmida:

sofro a máguia da vida que fugiu ofendida no casto
esplendor da alvorada.

Vêde:

alí estão meus companheiros nesta jornada de ódio
— irmãos que se trucidaram sem pena:
a vida ceifando a vida...
Longe canta um rouxinol,
e a fria pestilencia dos escombros agasalha o seu
canto.

Agora que a noite do tempo vem caindo,
eu não verei jamáis o silencioso tremeluzir das
estrelas pacíficas,
nem ouvirei o planger dos sinos chamando os
filhos de Deus,
porque os obuses empestarão
com seus gritos a beleza tímida do céu,
e o odio,
o mesmo odio que me feriu
ha de roubar novas vidas.

Olhai-me,
olhai-me bem na inerme postura em que me
encontro,
e pensai que meus braços mutilados
já semearam trigo nos campos amênos da terra,
e que a voz de minha mãe
ainda embala a minha pobre infancia perdida.