

Paulo de Tarso Salles (ed.)

Anais do V Simpósio Villa-Lobos

São Paulo: ECA/USP, 27 e 28 de setembro de 2019

ISBN 978-85-7205-258-0

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

S612a Simpósio Villa-Lobos (5. : 2019 : São Paulo)
 Anais do V Simpósio Villa-Lobos [recurso eletrônico] / editor Paulo de
 Tarso Salles – São Paulo: ECA-USP, 2019.
 402 p.

 Trabalhos apresentados no simpósio realizado dias 27 e 28 de setembro de
2019, São Paulo, SP
ISBN 978-85-7205-258-0

 1. Música – Brasil – Congressos I. Salles, Paulo de Tarso II. Título.

CDD 21.ed. – 780.981

Elaborado por: Sarah Lorenzon Ferreira CRB-8/6888

Pianista e arranjadora: a relação de Eunice Katunda com os *Choros n. 5 (Alma brasileira)* de Heitor Villa-Lobos

Marisa Milan Candido

marisamilan@usp.br | ECA-USP

Amilcar Zani

amilcarzani@gmail.com | ECA-USP

Eliana Monteiro da Silva

ms.eliana@usp.br | ECA-USP

Resumo: Este artigo busca apresentar a relação de Eunice Katunda com as obras de Villa-Lobos por meio de um relato de sua trajetória musical como pianista, compositora, regente e arranjadora. Como pianista, foi possível observar que interpretou obras do compositor ao longo de toda sua carreira, independentemente de sua filiação estética musical. Já como compositora, arranjadora e regente, observa-se uma maior aproximação com obras de Villa-Lobos na década de 50, no momento de seu realinhamento composicional a favor de elementos folclóricos e culturais brasileiros. Também foi realizada uma breve análise acerca dos procedimentos composicionais empregados em *Choros n. 5* (1925), de Villa-Lobos, pois a mesma foi orquestrada por Eunice e estreada no programa radiofônico *Musical Lloyd Aéreo*, no qual ela atuava como arranjadora e regente, no ano de 1955. Por fim, foram analisados os procedimentos texturais e timbrísticos empregados por Eunice na orquestração de *Choros n. 5*. Como principais fontes foram consultados livros e arquivos do musicólogo Carlos Kater, primeiro biógrafo da compositora Eunice Katunda, o livro *Villa-Lobos: processos composicionais*, de Paulo de Tarso Salles, além de artigos e dissertações de autores diversos.

Pianist and arranger: Eunice Katunda's relationship with *Choros n. 5* (Brazilian soul) composed by Heitor Villa-Lobos.

Abstract: This article seeks to present Eunice Katunda's relationship with Villa-Lobos's works through an account of her musical career as a pianist, composer, conductor and arranger. As a pianist, it has been observed that she has performed Villa-Lobos's works through her all career, regardless her aesthetic musical affiliation. As a composer, arranger and conductor, there is a greater approximation with works by Villa-Lobos in the 1950s, at the time of her compositional realignment towards Brazilian folk and cultural elements. A brief analysis of the compositional procedures employed in *Choros n. 5* (1925) is also presented, since it was orchestrated by Eunice and premiered on the musical Lloyd Aereo radio program, where she acted as arranger and conductor in 1955. Finally, the textural and timbre procedures in the orchestra of *Choros n. 5*, by Eunice, were analysed. Among several authors books, those from musicologist Carlos Kater, Katunda's first biographer, and "Villa-Lobos: compositional processes", by Paulo de Tarso Salles have been consulted as principal sources.

Eunice Katunda e a sua relação com as obras de Villa-Lobos

Eunice Katunda (Rio de Janeiro, 14/03/1915 - São José dos Campos, 03/08/1990) foi uma importante pianista e compositora brasileira, tendo atuado também como pesquisadora, regente e arranjadora. Eunice apresentou, desde muito cedo, grande aptidão para o piano, conforme comprovam recitais e prêmios recebidos como, por exemplo, sua estreia em um recital solo no Salão Nobre do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro aos 12 anos de idade e como solista da Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro aos 17 anos.

Em relação à composição, Eunice iniciou seus estudos com Fúrio Francheschini, do qual foi aluna entre os anos de 1936 e 1942, e em seguida com Camargo Guarnieri, entre os anos de 1943 e 1945. É importante mencionar que, além das aulas de composição,

Guarnieri também orientou Eunice no piano, e que o período deste estudo coincide com um episódio em que ela teve a oportunidade de tocar para Villa-Lobos. O contato de Eunice com o compositor em 1944 – que além de ser uma personalidade reconhecida nacionalmente ocupava o cargo de diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico “com a missão de introduzir o ensino de música e canto coral nas escolas públicas” durante o governo de Getúlio Vargas¹ – resultou em uma carta de recomendação, escrita pelo próprio Villa-Lobos, ao Dr. Anibal Loureiro, diretor do Lloyd Brasileiro² em Buenos Aires. A carta continha elogios a respeito da interpretação da pianista, conforme a citação a seguir.

Tenho particular interesse de apresentar-lhe a portadora desta, Eunice Monte Lima Catunda, excelente pianista que interpreta com consciência e destacado temperamento minhas obras para piano (Carta de Villa-Lobos endereçada a Dr. Anibal Loureiro. Data: 29/05/1944).

A carta proporcionou a Eunice possibilidade de realizar vários concertos na Casa del Teatro em Buenos Aires (Argentina) no ano de 1944. De acordo com jornais da época a respeito dos recitais, verifica-se, inclusive uma apresentação realizada apenas com obras de compositores brasileiros, no qual constam as *Cirandas Therezinha de Jesus*, *A pobre cega* e *A procura de uma agulha*, além das peças *Plantio Caboclo* e *Miudinho* – todas de autoria de Villa-Lobos.³ É importante destacar ainda que, em críticas de jornais argentinos da época, como *La Prensa*, Eunice era apontada como a melhor intérprete de Villa-Lobos, segundo a visão do próprio compositor.

Terminó el programa con algunas composiciones de la primera época del famoso compositor Villa-Lobos, que fueron calorosamente aplaudidas. Ante los insistentes aplausos del auditorio hubo de ejecutar varias más, entre ellas una bella “Eveocación brasileña.” Por el real mérito de sus cualidades, voluntariamente alejadas de todo fácil virtuosismo espectacular, Eunice Catunda, a quien Villa-Lobos considera la mejor intérprete de sum música, há

¹ Cf.: Heitor Villa-Lobos. In: *A era Vargas: dos anos 20 a 1945*. FGV CPDOC (s.d.). Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/heitor_villa_lobos. Acesso em: 23/07/2019.

² Anibal Loureiro era agente do Lloyd Brasileiro, companhia estatal de navegação, e vice-presidente da Câmara de Comércio Argentino-Brasileira. Cf.: *Diário da Noite* (RJ), ano 1944, edição 03401. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/WebIndex/WIPagina/221961_02/21131. Acesso em: 21/07/2019.

³ Durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945), muitas peças de Villa-Lobos foram apresentadas como propaganda do regime de Vargas. Em 1944, o próprio Villa-Lobos “realizou uma turnê pelos Estados Unidos, como parte da chamada ‘política da boa vizinhança’ praticada pelo presidente Franklin Roosevelt no contexto da Segunda Guerra Mundial. Heitor Villa-Lobos. In: *A era Vargas: dos anos 20 a 1945*. FGV CPDOC (s.d.). Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/heitor_villa_lobos. Acesso em: 23/07/2019.

conseguido un destacado puesto ante el público bonaerense (Autor não identificado. La Prensa, s/d).

No entanto, é importante observar que Eunice Katunda já tocava peças para piano de Villa-Lobos mesmo antes de ter tido aulas com Guarnieri. Como exemplo, é possível citar a execução das *Cirandas* no período em que estudou com Oscar Guanabara, entre os anos de 1928 e 1936. A respeito deste fato, Kater cita que Eunice foi a única aluna de Guanabara a tocar obras de Villa-Lobos, já que o professor apresentava críticas ao compositor e até mesmo o satirizava, conforme o relato a seguir.

Você conhece a última peça de Villa-Lobos, chamada “Maria limpa o piano”? Guanabara chegava e passava a mão assim sobre o teclado, de qualquer jeito. Aí eu ficava com raiva, ia para o piano e tocava uma Ciranda, por exemplo (KATUNDA in KATER, 2001, p. 15).

Após a turnê pela Argentina, Eunice retornou à sua cidade natal (Rio de Janeiro) e iniciou contato com o professor Hans-Joachim Koellreutter. Passou então a integrar o grupo de compositores Música Viva no que Kater chamou de “Momento III”, no ano de 1946, e passou a atuar em atividades promovidas pelo movimento como publicações, edições musicais, recitais comentados e programas radiofônicos.⁴ O objetivo do grupo era, além de divulgar e promover obras musicais e peças do repertório tradicional desconhecido da época, atuar a favor da moderna criação musical a partir de composições atonais e da manipulação da técnica dodecafônica.

É importante destacar que Eunice desempenhou papel determinante como pianista durante sua atividade no Música Viva já que, de acordo com Kater (2001b, pp. 18-19), atuou como pianista oficial do grupo, sendo responsável por primeiras audições de composições estrangeiras e brasileiras. Segundo informações do currículo *vitae* de Eunice, destaca-se também a sua participação em cursos promovidos pelo Música Viva, como por exemplo, uma conferência realizada por Vasco Mariz a respeito de Villa-Lobos no Curso de Teresópolis de 1947, no qual Eunice interpretou as *Cirandas* do compositor.

Paralelamente às atividades do grupo, Eunice continuou realizando recitais e apresentações como solista. Pode-se citar o *Recital Villa-Lobos*, realizado no Rio de

⁴ O grupo de compositores Música Viva foi formado em meio às atividades do movimento Música Viva. Inicialmente formado por Hans-Joachim Koellreutter em 1939, no formato de sociedade de concertos para divulgar compositores e suas obras, o grupo passa por transformações quando da saída de “membros conservadores” e entrada de compositores como César Guerra-Peixe e Cláudio Santoro em 1944 (Momento II) e ampliação em 1946 com o ingresso de Eunice Katunda e Edino Krieger (KATER, 2001b, pp. 55 e 63).

Janeiro em 1947, bem como a primeira audição das *Cirandas* de Villa-Lobos no *Festival Brasileiro*, realizado no Piccolo Teatro de Milão em 1948.⁵

Além dos cursos e recitais a partir de Villa-Lobos, foram também localizados boletins e programas radiofônicos Música Viva que fazem referência ao compositor. De acordo com o índice dos boletins e dos roteiros dos programas disponíveis em anexo do livro de Kater (2001b, pp. 230-241; 283-301), verifica-se a existência de 11 textos publicados a respeito de Villa-Lobos e sua obra, três programas de rádio dedicados ao compositor, assim como a execução de três obras de sua autoria, conforme a figura seguinte.

Vale mencionar ainda que das três peças interpretadas no programa, duas tiveram a participação de Eunice – *Ciclo Brasileiro*, para piano solo, e *Duas Canções*, para canto e piano. Outro fator a se destacar é que a maioria dos textos a respeito de Villa-Lobos foram escritos durante o chamado Momento I do grupo antes, portanto, do ingresso de Eunice.

LISTA DE ATIVIDADES PROMOVIDAS PELO MOVIMENTO MÚSICA VIVA COM REFERÊNCIA AO COMPOSITOR VILLA-LOBOS		
BOLETINS		
TÍTULO DO TEXTO	AUTOR	DATA
Uma ópera de H. Villa-Lobos	Lisa M. Peppercorn	1940
<i>Momo Precoce</i> de Villa-Lobos, na All American Youth Orquestra	O. Bevilacqua	1940
Villa-Lobos e a Criação Musical	Luiz Heitor	1941
A obra de Villa-Lobos e o problema folclórico	Brasílio Itiberê	1941
Villa-Lobos pedagogo	Eurico Nogueira França	1941
Considerações em torno da obra pianística de Heitor Villa-Lobos	Sílvia Gaspari	1941
Prelúdios para violão de Villa-Lobos	não indicado	1941
Villa-Lobos: Rabelais da Música Moderna	Irving Schwerk	1941
Casos e fatos importantes sobre Villa-Lobos, numa biografia autêntica resumida	não indicado	1941
<i>Movimentos Mixtos</i> para violino e orquestra de Heitor Villa-Lobos	Hans-Joachim Koellreutter	1941
Posição de Vila Lobos na música brasileira	Vasco Mariz	1948
PROGRAMAS RADIOFÔNICOS		
NOME DO PROGRAMA	PROGRAMA	DATA
Dedicado a F. Curt Lange (obras de Santoro e Villa-Lobos)	gravado	02/03/46
Dedicado a H. Villa-Lobos e Camargo Guarnieri	estúdio	09/11/46
H. Villa-Lobos - Série Contemporânea (SC)	estúdio	22/02/47
OBRAS DE VILLA-LOBOS INTERPRETADAS NOS PROGRAMAS RADIOFÔNICOS		
OBRA	INTÉRPRETE(S)	
<i>Ciclo Brasileiro</i> (piano)	Eunice Katunda	
<i>Duas Canções</i> (canto e piano)	Magdalena Nicol e Eunice Katunda	
Choro Bis	Oscar Borgeth e Iberê Grosso	

Fig. 1: Lista de atividades promovidas pelo movimento Música Viva com referência ao compositor Villa-

⁵ Em 1948 Eunice Katunda fez uma viagem para a Europa para participar do *Curso Internacional de Regência*, realizado pela Bienal de Veneza e ministrado pelo professor Hermann Scherchen. Esta estadia, que se estendeu por quase um ano, proporcionou a Eunice grandes atividades como pianista e compositora, visto que realizou recitais, primeiras audições de peças para piano, estreias de suas próprias obras, entre outros.

Lobos.

Atonalismo, dodecafonía e música nacional – texto de Eunice Katunda

Em 1950 Eunice rompeu com o grupo de compositores Música Viva⁶ e passou a se posicionar a favor de elementos culturais e folclóricos brasileiros, conforme pode ser verificado nos seus textos e em suas composições musicais. Seu posicionamento se alinha ao do compositor e antigo professor Camargo Guarnieri, que publica uma *Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil* no fim do ano de 1950. A carta de Guarnieri alerta sobre os supostos perigos que rondavam os compositores que, “influenciados por ideias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo – corrente formalista que leva a degenerescência do caráter nacional de nossa música” (GUARNIERI, 1950, *apud* KATER, 2001b, p. 119). Eunice, que até aquele momento defendera “posição favorável à abertura estética” se contrapondo inclusive aos argumentos de Cláudio Santoro – comprometido então com o realismo socialista –, abraça a pesquisa de campo e o uso de materiais do chamado folclore popular em suas composições.

No texto *Atonalismo, dodecafonía e música nacional* (1952), Eunice critica a música formalista e dodecafônica europeia e valoriza elementos que, segundo ela, são “indispensáveis à boa expressão musical nacional: a tonalidade, o princípio da repetição, o tema, a melodia” (KATUNDA, 1952, *apud* KATER, 2001a, pp. 69-70). Da mesma maneira, as características musicais defendidas por Eunice no texto podem ser observadas em suas composições. Como exemplo, citamos as duas peças que constituem os *Estudos Folclóricos* para piano, compostas em 1952, nas quais se observa o emprego de um idioma modal, polirritmias, deslocamentos rítmicos, além da temática das peças, que foi influenciada por suas viagens de estudos e pesquisas pelas cidades de Ubatuba e Ribeirão

⁶ A dissolução do grupo de compositores Música Viva ocorreu de forma gradativa entre os anos de 1948 e 1950. A ruptura iniciou com Santoro, no ano de 1948, aparentemente motivado pela busca por procedimentos composicionais que estivessem correlatados às suas convicções ideológicas e políticas, ligadas ao realismo socialista. Guerra-Peixe foi o segundo integrante a se desvincular do grupo, em 1949; seu afastamento decorreu de diversos fatores como, por exemplo, seu descontentamento em relação à receptividade e comunicabilidade de suas obras dodecafônicas, sua mudança para Recife para trabalhar na Rádio Nacional do Comércio, sua experiência com a música popular brasileira e seu interesse acerca da música folclórica brasileira. Katunda foi a última integrante a romper com o grupo, em 1950; seu rompimento pode ser associado ao seu interesse acerca da música folclórica brasileira e também em razão de motivos ideológicos, da mesma maneira que Santoro, ou seja, contra o formalismo da estética dodecafônica e a favor de elementos característicos da música nacional. (CANDIDO, 2017, pp. 66-67)

Preto, no estado de São Paulo.⁷ O exemplo a seguir ilustra esta prática da compositora em *Canto de Reis* (*Estudos Folclóricos n° 2*):



Figura 2: Eunice Katunda, *Estudos folclóricos – Canto de reis*, c. 3-8. Sobreposição de camadas.

É importante destacar que Eunice Katunda não compôs muitas obras no estilo impressionista francês o qual, entre outros, inspirou o Movimento Modernista brasileiro na década de 1920. Sua aproximação a uma obra que utiliza a colagem de materiais e a sobreposição de camadas texturais, como o *Choros n° 5* se deve, provavelmente, à admiração que sempre teve pela composição de Villa-Lobos, bem como à retomada dos temas nacionalistas a partir da década de 1950.

Regente e arranjadora no programa radiofônico *Musical Lloyd Aereo*

Também na década de 1950, Eunice passou a atuar como regente e arranjadora. Iniciou com o Coral Piratininga e, logo em seguida, passou a conduzir o programa *Musical Lloyd Aéreo* transmitido pela Rádio Nacional de São Paulo.⁸ No programa radiofônico, Eunice atuou à frente da orquestra nos anos 1955 e 1956, e como pianista solo em 1957 e 1958. Verifica-se que durante o período como regente da orquestra Eunice fez vários arranjos e adaptações de peças de compositores brasileiros para apresentar no programa semanal como, por exemplo, a orquestração realizada em 1955 de *Choros n. 5*

⁷ Como pesquisadora, Eunice Katunda realizou diversas viagens de estudos a diferentes cidades do Brasil com a finalidade de se aproximar da música e das raízes culturais brasileiras.

⁸ O programa radiofônico “Musical Lloyd Aereo” tinha o mesmo nome de seu patrocinador comercial, ou seja, a companhia de aviação Lloyd Aéreo.

– obra para piano composta por Villa Lobos em 1925, que será abordada no item V deste trabalho.⁹

O momento de atuação de Eunice no programa radiofônico coincide com seu realinhamento estético musical. Sendo assim, o conteúdo do programa, ou seja, os arranjos e as peças reproduzidas, podem refletir sua posição a favor da música brasileira. Como exemplo, tem-se uma crítica escrita por Arnaldo Câmara Leitão em 1955, que descreve o início do programa e suas características musicais, que segundo sua visão, estão ligadas a elementos brasileiros.

As características de “Musical Lloyd Aereo” respondem às próprias características profissionais de Eunice Catunda: apresentação de páginas de valor, folclóricas ou de inspiração folclórica ou então populares urbanas selecionadas, tratamento orquestral de peças segundo o caráter nacional típico e números ao piano por uma “virtuose” dedicada aos temas brasileiros. (...) Assim é que, em mês e meio de duração “Musical Lloyd Aereo” já conquistou a confiança não apenas da crítica dos dirigentes da emissora como, e principalmente, do público ouvinte, que nele encontra um leve radioconcerto de fim de semana, escolhido na composição e caprichado na realização, um programa em que a orquestra, as vozes e o piano formam um conjunto de sonoridade bem brasileira (LEITÃO, Arnaldo Câmara, *O Tempo*, São Paulo: 13/05/1955 – texto “Musical Lloyd Aereo”).

É importante mencionar que, além das atividades como compositora, regente, arranjadora e pesquisadora, Eunice sempre manteve sua atuação como pianista. De acordo com documentos da sua atividade pianística, verifica-se que Eunice interpretou muitas obras de Villa-Lobos ao longo de sua carreira. Sendo assim, entre diversas apresentações, podemos citar o *Recital Villa-Lobos*, realizado pelo Ministério de Educação e Cultura no Auditório Broadcasting em 1959 – ano de falecimento do compositor; a execução de *Cirandas*, *Ciclo brasileiro*, *Dança do Índio branco*, entre outras peças de Villa-Lobos na sua turnê pelos Estados Unidos¹⁰ no ano de 1968, e o *Recital na Sala Cecília Meireles* em 1969, no qual executou o *Rudepoema*, de Villa-Lobos. A respeito desta apresentação na Sala Cecília Meireles, Ayres de Andrade conclui

⁹ Talvez a escolha desta peça tenha se dado pela publicação da partitura em 1955 pela Éditions Max Eschig de Paris.

¹⁰ No ano de 1968 ela realizou duas turnês norte-americanas, em que se apresentou no Carnegie Hall em Nova York, no auditório do Morgan State College em Baltimore, na Temple University na Filadélfia e no Berkeley College da Universidade de Yale. Estas apresentações lhe propiciaram um reconhecimento internacional, conforme críticas da imprensa americana no jornal *The New York Times* que declarou que “a pianista é um virtuose completo, e ela escolheu um brilhante programa para demonstrar o fato” (STRONGIN, 1968 *apud* KATER, 2001a, p. 36). A turnê norte-americana de Katunda foi encerrada ainda no ano de 1968, após problemas e prejuízos financeiros causados por sua empresária local.

uma crítica de jornal com elogios a Katunda e com a afirmação de que, na apresentação, “uma grande obra [foi] reconstituída por uma grande pianista”.

Uma pianista dotada de excepcionais recursos de técnica e em cuja personalidade se reflete uma natureza essencialmente musical revelou-se em Eunice Katunda quando ela executou na Sala Cecília Meireles, em noite da semana passada, o *Rudepoema*, do nosso Villa-Lobos. Uma versão soberba realizou ela desta obra, que prima na sua concepção pianística por um amontoado de dificuldades as mais desanimadoras e que constitui um conjunto espantoso de ritmos, sonoridades e imagens musicais formando situações determinadas por um pensamento realmente criador e original. Um caso único este *Rudepoema*, no repertório da música brasileira para piano. Reclama do intérprete, não apenas dedos de aço, aptos a reproduzir fórmulas pianísticas que representam manifestações de um espírito que faz da audácia uma constante, mas igualmente, uma poderosa imaginação, transbordante de vitalidade e petulância. Em nenhum momento Eunice Katunda deixou-se atemorizar pelas perspectivas que lhe abria aquele quadro singular e ameaçador. Muito ao contrário, nele penetrou com serena determinação, esmiuçando-lhe o conteúdo e o realizando na íntegra em aspectos sonoros palpitantes de vida e de intenções. Uma grande obra reconstituída por uma grande pianista (ANDRADE, Ayres de. Eunice Katunda, 1968 p. 11 - grifo do autor).

Villa-Lobos e os *Choros n. 5*

Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 5 de março de 1887 — Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1959) figura hoje como um dos compositores brasileiros mais importantes e reconhecidos no cenário musical nacional e internacional. De acordo com Salles, sua trajetória composicional pode ser dividida em quatro fases, conforme a citação seguinte.

(1) a adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1900-1917), quando buscava ser reconhecido pelos músicos e críticos estabelecidos no Brasil; (2) a partir do contato com Milhaud, Vera Janacopoulos e Rubinstein, ainda no Rio de Janeiro (1917), a música de Villa-Lobos passa a apresentar formas e estruturas mais livres (1918-1929); (3) o retorno ao Brasil em plena revolução varguista (1930), quando – aparentemente para garantir sua sobrevivência – Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura brasileira; (4) a fase final (após 1948), quando Villa-Lobos recebe o diagnóstico de sua doença e tem de fazer frente às crescentes despesas com tratamento de saúde, atendendo a encomendas e apresentando suas obras nos Estados Unidos e na Europa (SALLES, 2009, p. 14).

O ciclo de 14 *Choros* do compositor se insere no segundo período criativo, que vai de 1918 a 1929. Este período abarca sua participação na Semana de Arte Moderna, em 1922, e a adoção de um estilo ligado ao primitivismo e à antropofagia, conceitos difundidos no chamado Período Modernista. Segundo Guilherme Bernstein, os *Choros*

correspondem à “face *fauve*”, primitivista, do compositor”.¹¹ Ele explica que emprega o termo primitivismo para apontar

(...) um movimento ou inclinação artística e estética surgidos nas primeiras décadas do século XX centrados em duas ideias. A primeira, a rejeição à sociedade burguesa, seus valores – considerados fonte de corrupção espiritual – e sua arte, considerada decadente – esta representada, de maneira simplista, pelas técnicas da perspectiva, pela busca da representação da natureza e demais técnicas desenvolvidas a partir do renascimento, na pintura, ou da forma / discurso e progressão linear / tonal, na música. A segunda ideia, a tentativa de reformar a arte do começo do século XX (e, quem sabe, até mesmo a sociedade) com técnicas radicais desenvolvidas a partir da arte de povos não europeus, ditos “primitivos” (BERNSTEIN, 2009, pp. 22-23).

Em termos técnico-musicais, Bernstein atribui ao primitivismo de Heitor Villa-Lobos o uso abundante de

(...) *ostinati*, notas pedais e fragmentos melódicos que, animados ritmicamente na forma de células repetidas e melodias circulares, tornam-se eles mesmos como que pequenos *ostinati*. A textura resultante é estruturada em blocos e camadas superpostas relativamente estáticas harmonicamente (*Idem*).

Tais procedimentos, como os *ostinati* e a sobreposição de camadas, podem ser vistos no *Choro n° 5* do compositor, cuja transcrição para orquestra seria realizada por Eunice Katunda em 1955.

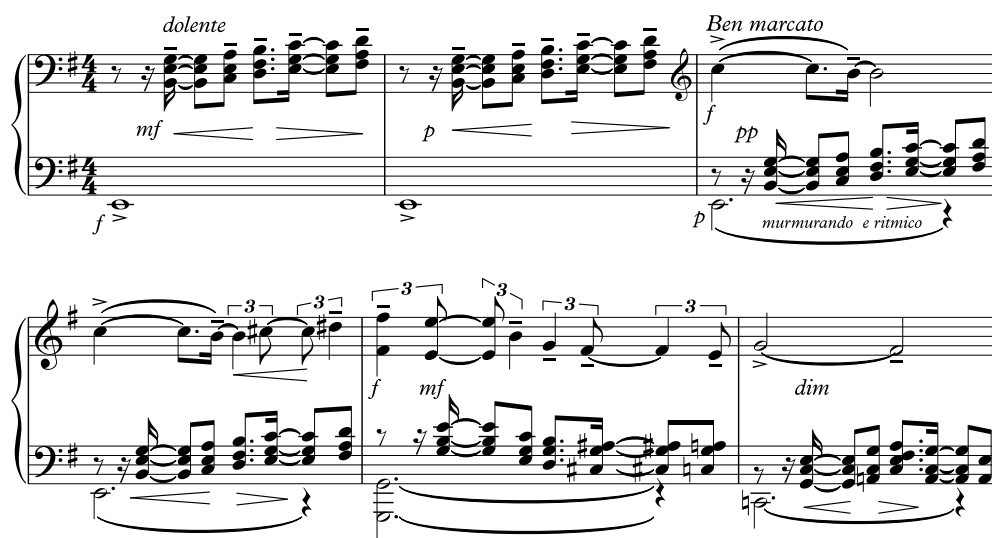


Fig. 3: Villa-Lobos, *Choros n° 5*, c. 1-6. Emprego de *ostinato* e sobreposição de camadas.

¹¹ De acordo com Bernstein (2009, p. 21), o termo *fauve* é empregado nas Artes Plásticas para designar “a arte primitiva francesa ou de influência francesa das primeiras décadas do século XX”.

O trabalho textural de Villa-Lobos nas obras do segundo período criativo é também apontado por Salles no livro citado. Diferentemente das composições do primeiro período, em que “adotava uma organização textural baseada nos moldes da escola de D’Indy, ou seja, relacionando os diversos elementos tematicamente em torno da funcionalidade harmônica tonal” (SALLES, 2009, p. 70), “nas obras datadas a partir de 1918, pode-se observar que Villa-Lobos passou a buscar novos meios de organização harmônica e rítmica. Este processo resulta em texturas mais inovadoras em relação a seu primeiro período criativo” (*Idem*, p. 74). O autor observa que o compositor “passou a justapor camadas cada vez mais autônomas” (*Ibidem*).

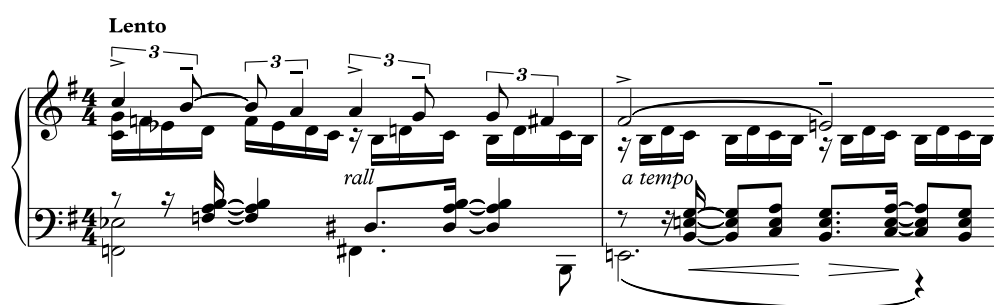


Fig. 4: Villa-Lobos, *Choros nº 5*, c. 19-20. Presença de quatro camadas autônomas.

A preocupação com a textura pode ser conferida também no trecho que representa o ponto culminante de *Choros nº 5*, onde há um adensamento da textura pela inserção de vozes e/ou sons aos acordes. A figura a seguir mostra acordes de 4 sons nos planos superior e intermediário, sendo que os sons mais agudos de ambos formam melodias em contraponto.



Fig. 5: Villa-Lobos, *Choros nº 5*, c. 46- 49.

A construção simétrica de temas e/ou trechos por Villa-Lobos é outro aspecto que se pode notar no *Choro n° 5*. Salles (*op. cit.*, p. 45) sugere que as simetrias villalobianas surgem, na maior parte das vezes, do próprio material – como, por exemplo, da divisão das teclas brancas e pretas do piano. Porém, na peça aqui analisada ela parece vir mesmo do conceito geométrico de simetria, que envolve os tipos bilateral, translacional, rotacional e ornamental.¹²

A melodia apresentada na figura que se segue traz um exemplo de simetria rotacional relacionada, que segundo Salles (*idem*, p. 43) aparece “com a direcionalidade em relação à figuração original”. Assim, os sons Si, Sol#, Fá# aparecem na sequência intervalar 3m/2M na voz superior do compasso 25, enquanto que, no compasso seguinte esta sequência surge de maneira invertida, em sequência de 2m/3M, nos sons Lá, Sol# e Mi. Nota-se também o uso da simetria no caminho harmônico do baixo em acordes. O acorde inicial Si, Do#, Mi, Sol# vai sofrendo modificações gradativas até chegar na inversão Mi, Sol#, Si, Do#.



Fig. 6: Villa-Lobos, *Choros n° 5*, c. 25-26.

Este novo *ostinato* apresentado por Villa-Lobos também apresenta simetria rotacional em relação ao mostrado na figura 3, cujo sentido era ascendente. O *ostinato* da figura 6 tem sentido descendente, preparando caminho para o c. 36-41, que ficará estático.

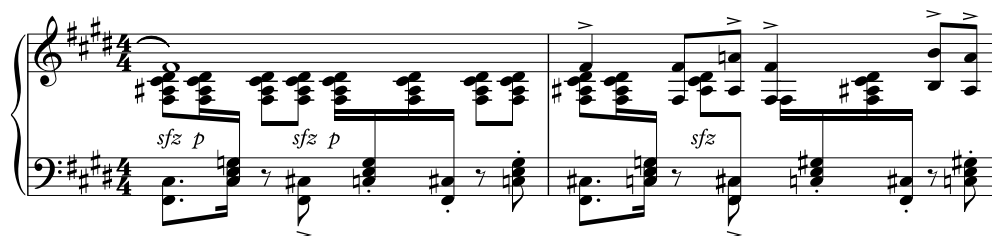


Fig. 7: Villa-Lobos, *Choros n° 5*, c. 37-38. Presença de ostinato estático.

Outro aspecto importante é a elaboração de motivos presente nesta obra de Villa. Ainda que possam ser apontados elementos vinculados à fase primitivista do compositor,

¹² Para mais informações vide (WEYL, 1997, p. 13, *apud* SALLES, 2009, pp. 42-43).

não se pode ignorar o uso insistente dos intervalos de 2M/m e de 3M/m nos diversos temas apresentados em *Choros n. 5*. Os exemplos que se seguem mostram estes intervallos organizados em sentido vertical (Fig. 8) e horizontal (Fig. 9).

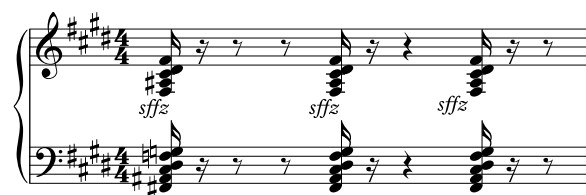


Fig. 8: Villa-Lobos, *Choros n. 5*, c. 34.



Fig. 9: Villa-Lobos, *Choros n. 5*, c. 68-69.

A orquestração de Eunice Katunda

Conforme mencionado no item III deste trabalho, Eunice Katunda realizou uma orquestração da peça *Choros n. 5 (Alma brasileira)*, composta por Heitor Villa-Lobos em 1925. De acordo com o catálogo de obras da compositora, a orquestração, realizada em 1955, foi escrita para flauta, oboé, 5 saxofones (2 alto, 2 tenor, barítono), 3 trompetes, 2 trombones, piano, cordas (violinos, viola, violoncelo e contrabaixo) e percussão (chocalho, prato e surdo). Sua estreia ocorreu entre os anos de 1955 e 1956 no programa Lloyd Aereo, com a Orquestra da Rádio Nacional e sob a regência da própria Eunice.

A partir da observação da partitura de *Choros n. 5* pode-se concluir que Eunice manteve fidelidade à partitura original e que o timbre foi sua principal ferramenta de manipulação. As camadas texturais empregadas por Villa-Lobos permaneceram na orquestração da peça, embora não se encontre um padrão timbrístico estrito ao longo de *Choros n. 5*, pois em cada trecho ou seção, a melodia, os *ostinati* e os baixos são realizados por um instrumento diferente. No entanto, nota-se que o piano é o único instrumento que realiza, na maioria das vezes, as camadas de *ostinato* e baixo da peça.

Dividimos a peça em 5 seções: A, A', B, C e A''¹³. A colagem e a justaposição de materiais definem a organização de *Alma Brasileira*, já que entre as seções não há elaboração motivica ou relação de causalidade discursiva. As seções A (do compasso 1

¹³ As nomenclaturas designadas às seções não coincidem com as letras usadas por Eunice Katunda na partitura da transcrição, que são para uso da orquestra em ensaios.

ao 12), A' (c. 12 em elisão ao 23) e A'' (c. 63 ao fim) estão na tonalidade de Mi menor, enquanto B (c. 23 em elisão ao 34) e C (c. 35 ao 62) se encontram na região de Mi maior. Eunice enfatiza a diferença harmônica introduzindo a percussão nas duas últimas seções (B e C), suprimindo-a na volta à tonalidade em A''. Os dois exemplos que se seguem ilustram esses procedimentos:

The musical score is for Eunice Katunda's *Choros nº 5*, section A, measures 1-4. The score is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta**: Rests in measures 1-4.
- Oboé**: Rests in measures 1-2, then plays a melodic line in measures 3-4, marked *f canto*.
- Saxofone I e III**: Rests in measures 1-4.
- Saxofone II e IV**: Rests in measures 1-4.
- Saxofone V**: Plays a melodic line in measures 1-2, marked *calmo, piano*, then rests in measures 3-4.
- Piston I, II, and III**: Rests in measures 1-4.
- Trombone**: Plays a melodic line in measures 1-2, marked *calmo, piano*, then rests in measures 3-4.
- Chocalho, Pratos, and Surdo**: Rests in measures 1-4.
- Piano**: Plays a complex rhythmic pattern in measures 1-2, then rests in measures 3-4.
- Violino I and II**: Rests in measures 1-2, then play a melodic line in measures 3-4, marked *f canto*.
- Viola**: Rests in measures 1-4.
- Violoncello and Contrabaixo**: Rests in measures 1-4.

Fig. 10: Eunice Katunda, *Choros nº 5* (transcrição), seção A, c. 1-4.

Fig. 11: Eunice Katunda, *Choros nº 5* (transcrição), seção B, c. 25-27.

Como exemplo de sua orquestração, é possível citar as diferentes escolhas timbrísticas e texturais nas seções A e A'. Na seção A (Fig. 10), a camada 1 (melodia) é realizada pelo oboé e violinos; a camada 2 (*ostinato*) pelo piano, trombones e saxofone barítono; e a camada 3 (baixos) pelo piano, contrabaixo e violoncelo. É interessante o modo como Eunice Katunda destina a parte designada *calmo* e *piano* aos metais – cujos timbres são naturalmente mais estridentes – e a melodia *forte* ao oboé e aos violinos.

Já na seção A', a melodia é feita somente pelos violinos, sendo o *ostinato* feito pelo piano junto aos saxofones tenor e barítono. Os baixos seguem realizados pelo piano, violoncelo e contrabaixo, com adição da viola. A compositora insere uma nova camada textural em semicolcheias, feita pelo saxofone alto. Segue exemplo:

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flauta, Oboé), saxophones (I e III, II e IV, V), and three trumpets (Piston I, II, III). Below these are the trombones and the percussion section (Chocalho, Pratos, Surdo). The bottom section features the piano, a string quartet (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello), and a double bass (Contrabaixo). The saxophones and piano are the primary melodic and harmonic drivers in this section. The woodwinds and brass provide harmonic support, while the percussion and strings add texture and rhythm. The score is written for measures 14, 15, and 16 of section A'.

Fig. 12: Eunice Katunda, *Choros nº 5* (transcrição), seção A', c. 14-16.

Na seção B, na região de Mi maior, Eunice adensa a camada 1 pela presença de trombones e trompetes em homofonia. Dedicar a camada 2 ao piano, chocalho, violinos e viola; e a camada 3 ao piano, saxofone alto e tenor (Fig. 11). Essa seção será encerrada por uma espécie de cadência em intensidades fortíssimas, que serve também de transição à seção C (c. 33 e 34). Eunice omite o que seria o compasso de número 35 da partitura original para piano – destinado a um prolongamento sonoro e filtragem dos acordes conservando o F# oitavado – substituindo-o por uma fermata. Pratos aparecem pela primeira vez, como mostra o exemplo a seguir:

The musical score for Eunice Katunda's *Choros n° 5*, section B, measures 33-34, is presented for a large orchestra. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes parts for the following instruments:

- Flauta
- Oboé
- Saxofone I e III
- Saxofone II e IV
- Saxofone V
- Piston I
- Piston II
- Piston III
- Trombone
- Chocalho
- Pratos
- Surdo
- Piano
- Violino I
- Violino II
- Viola
- Violoncello
- Contrabaixo

The score features a variety of musical notations, including dynamic markings such as *sfz* (sforzando), *f* (forte), and *ff* (fortissimo), as well as articulation marks like *tr* (trill) and *>* (accent). The percussion section, consisting of Chocalho, Pratos, and Surdo, enters in measure 34 with a strong, rhythmic pattern. The string section provides a harmonic foundation, with the Contrabaixo and Violoncello playing a prominent role in the lower register.

Fig. 13: Eunice Katunda, *Choros n° 5* (transcrição), seção B, c. 33-34.

Por sua vez, a seção C introduz todos os instrumentos de percussão que, juntamente ao piano, fazem um típico batuque brasileiro de inspiração africana. O canto feito pelos trombones nos c. 31-32 da seção B se fará ouvir na camada 1 da nova seção,

agora feita pelos trombones, violinos e viola. Vejamos os dois exemplos a seguir (Fig. 14 e 15):



Fig. 14: Eunice Katunda, *Choros nº 5* (transcrição), seção B, c. 31-32 (parte dos trombones).

Flauta			
Oboé			
Saxofone I e III			
Saxofone II e IV			
Saxofone V			
Piston I			
Piston II			
Piston III			
Trombone			
Chocalho			
Pratos			
Surdo			
Piano			
Violino I	<i>f aspero</i> 		
Violino II	<i>sul ponticello</i> 		
Viola	<i>sul ponticello</i> 		
Violoncello			
Contrabaixo			

Fig. 15: Eunice Katunda, *Choros nº 5* (transcrição), seção C, c. 37-38.

A volta à tonalidade de Mi menor na seção A' é feita por poucos instrumentos, sem percussão e sem os instrumentos melódicos por excelência, como violinos, flauta e oboé. A camada 1 fica a cargo dos trompetes, enquanto as camadas 2 e 3 retomam a formação do início – piano, trombones e saxofone barítono fazendo o *ostinato*; e baixos feitos por piano, violoncelo e contrabaixo.

Fig. 16: Eunice Katunda, *Choros nº 5* (transcrição), seção A', c. 65- 67.

Considerações finais

Conforme este breve relato acerca das atividades de Eunice Katunda, é possível observar que ela esteve em contato com as obras de Villa-Lobos ao longo de toda sua trajetória profissional. Como pianista, interpretou sua obra em diferentes momentos e filiações estético-musicais. Já como compositora e arranjadora, observa-se uma maior aproximação com Villa-Lobos na década de 1950, no momento de realinhamento estético-musical de Eunice a favor de elementos folclóricos e culturais brasileiros.

A partir da breve análise a respeito dos procedimentos composicionais empregados em *Choros n. 5*, de Villa-Lobos, e na orquestração de Eunice Katunda, foi possível compreender o emprego de *ostinati*, sobreposição de camadas, simetrias, entre outros elementos na peça de Villa, assim como a exploração textural e timbrística realizada por Eunice. Sendo assim, seu arranjo de *Choros n. 5* comprova o conhecimento de Eunice em relação à orquestração, conhecimento este adquirido em aulas particulares e cursos, realizados principalmente no período de sua atividade junto ao Música Viva.

Referências

- ASSIS, Carlos Alberto. Fatores de coerência nos *Choros n. 5* (“Alma brasileira”), de H. Villa-Lobos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, pp. 64-73, 2009.
- CANDIDO, Marisa Milan. *Estéticas cruzadas: rupturas e deslocamentos em Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda a partir de obras para piano compostas entre 1948 e 1952*. Dissertação de mestrado. Campinas: IA/UNICAMP, orientadora: Denise H. L. Garcia, 2017.
- “Heitor Villa-Lobos”. In: *A era Vargas: dos anos 20 a 1945*. FGV CPDOC (s.d.). Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/heitor_villa_lobos.
- KATER, Carlos. *Eunice Katunda, musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001a.
- _____. *Música Viva e H.-J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001b.
- KATUNDA, Eunice. *Curriculum Vitae*. Texto datilografado [198?].
- _____. *Alma Brasileira (Choros nº 5) de Heitor Villa-Lobos: arranjo para orquestra*. Partitura manuscrita de propriedade da Rádio Excelsior S. A. Arquivo Carlos Kater, 1955.
- PEREIRA, Flávia V. *As práticas de reelaboração musical*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, orientador: Fernando Iazzetta, 2011.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- SEIXAS, Guilherme B. Os *Choros* e as *Bachianas* como princípios composicionais. In: *Brasiliana: Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, n. 29 (August): pp. 21-28, 2009.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros nº 5, Alma Brasileira (pour piano)*. Paris: Éditions Max Eschig, 1955.