

Capoeira e Louvação, o nacionalismo da obra de Eunice Katunda

Joana Holanda
UFPel - Universidade Federal de Pelotas
joanaholanda10@yahoo.com.br

Cristina Gerling
UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
cgerling@ufrgs.com.br

Sumário:

A produção de Eunice Katunda nas décadas de 50 e 60 inclui o artigo *Capoeira no Terreiro do Mestre Waldemar* e sua composição para piano *Sonata de Louvação*. O artigo e a composição são discutidos em sua relação com o posicionamento político e estético de Katunda no período, tendo como principais fontes documentos, cartas, e o texto musical. A relação do artigo e da composição com pressupostos do nacionalismo musical se dá a partir da obra de Mário de Andrade.

Palavras-Chave: Katunda, Artigo, Sonata de Louvação, Nacionalismo.

Introdução

Eunice do Monte Lima Katunda (1915-1990), a artista Eunice Katunda¹, teve uma atuação marcante no cenário musical brasileiro no século XX. A musicista foi uma das principais intérpretes dos recitais, apresentações e programas de rádio do *Grupo Música Viva*² e estreou no Brasil obras de compositores brasileiros e estrangeiros. Criou e dirigiu programas semanais na Rádio Nacional de São Paulo (Musical Lloyd); atuou como regente e arranjadora da Orquestra da Rádio Nacional de São Paulo durante os anos 1955-1956; e em seu catálogo de obras constam 81 obras para diversas formações.³ No conjunto de sua obra, observa-se a variedade de linguagens, com obras tonais, modais, atonais livres e dodecafônicas.

No espaço desta comunicação abordaremos duas produções distintas de Eunice Katunda que mantém relação direta com o que a musicista denomina “Pesquisas” em seu currículo.⁴ O artigo *Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar* e a composição *Sonata de Louvação* (1960) serão discutidos como representativos de sua orientação estética nas décadas de 50 e 60. Com este recorte temporal preciso, o objetivo é oferecer uma discussão que remeta ao contexto destas produções. De que maneira o artigo e sua composição refletem opções estéticas e políticas da musicista? A partir de fontes como documentos, correspondências inéditas, e o texto musical, discutiremos esta produção em sua relação com pressupostos do nacionalismo musical.

Pesquisa

Entre as diversas atividades desenvolvidas por Eunice Katunda, está a pesquisa da música e cultura brasileiras. Na elaboração de seu currículo, a musicista detalha as atividades desenvolvidas ao longo dos anos em viagens a diversas localidades do país. Para o ano de 1952 lê-se: “Salvador, Bahia. Primeiras

¹Neste trabalho há duas grafias para Katunda, uma com C e outra com K, pois Eunice Katunda muda a grafia de seu nome em 1964.

²Grupo criado sob a liderança de Hans-Joachim Koellreuter em 1939, O movimento manteve-se atuante por mais de uma década, entrando em declínio entre o final de 1950 e 1952. As diversas atividades desenvolvidas por este grupo foram responsáveis por um dos movimentos mais ricos de renovação musical no Brasil do séc. XX. (Kater, 2001b)

³ O Catálogo de obras de Eunice Katunda foi elaborado por Carlos Kater (Kater, 2001a)

⁴ Curriculum Vitae de Eunice Katunda com 34 páginas datilografadas. O currículo não está datado, mas foi elaborado depois de 1981, ano da última atividade constante no documento.

pesquisas sobre ritmos e cantigas de capoeira de Angola.” (Katunda, [1981],11). Viagens de Pesquisa à Bahia nos anos de 1956, 1957, 1958 e 1958 também estão discriminadas (*Ibid.* [1981]).

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

Devemos aqui salientar a relação dessas atividades de pesquisa com duas influências importantes na identidade da musicista Katunda: sua proximidade com a escola nacionalista e sua atuação política junto ao Partido Comunista Brasileiro.⁵ A necessidade de construção de uma identidade brasileira para o seu trabalho está relacionada também a um ideal de transformação social. Ecoa a recomendação de Mário de Andrade, por uma postura de Arte-ação: “O critério atual da Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social. Deve ser um critério de combate.” (Andrade, 1972, 19)

O Artigo

Um dos frutos da viagem das pesquisas de Eunice Katunda é o artigo *Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar*, publicado em 1952 (Catunda, 1952). É importante atentar para as circunstâncias de realização deste estudo, vinculado em seu currículo às ‘Primeiras pesquisas sobre ritmos e cantigas da capoeira de Angola’ (vide *currículum vitae*), em 1952.

A viagem de Eunice Catunda à Bahia não objetivava, a princípio, um estudo sobre a Capoeira de Angola. Como militante do Partido Comunista Brasileiro, ela foi à Bahia por ocasião de uma manifestação da Campanha para a Paz.

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

Este é o exemplo mais ilustrativo da relação entre a sua aproximação das manifestações culturais populares e as convicções ideológicas de Eunice Catunda. O discurso político permeia o artigo, mas também é importante ressaltar sua preocupação em discutir a prática da capoeira em seu contexto e esclarecer pontos referentes ao seu papel na comunidade. A contribuição da música para esta ‘realização coletiva’ é destacada no artigo, com a descrição dos instrumentos utilizados e transcrições rítmicas e melódicas da música na prática dos capoeiristas (Catunda, 1952)⁶.

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

⁵ A primeira composição de Eunice Katunda, *Variações Sobre um Tema Popular* (1942), foi composta durante o período em que Katunda estudava com Camargo Guarnieri, representante aguerrido do nacionalismo musical no Brasil. Eunice Katunda, como muitas mulheres de sua geração, entre elas Pagu (1910-1962) e Esther Scliar (1926-1978), foi filiada ao Partido Comunista Brasileiro e sua identidade artística é influenciada por seus ideais políticos.

⁶ Pol Briand, estudioso da capoeira de Angola, destaca em suas notas críticas ao artigo a contribuição de Catunda, com a transcrição de elementos musicais da prática de capoeira no terreiro do Mestre Waldemar em época carente desses trabalhos, 1952. No entanto, ao ressaltar e discutir as imprecisões do texto de Catunda, Briand destaca a influência de suas convicções ideológicas e de sua formação na abordagem: “A decomposição da orquestra em dois grupos deve-se mais à formação de orquestração da musicista, do que em informes recolhidos de Waldemar e seus companheiros.” “Tomamos essa análise mais como um eco das reflexões de uma musicista de vanguarda, levada a experimentar fora das regras admitidas, na hora em que se expõe à música popular que a sua orientação política a leva a supervalorizar, do que um relato etnográfico.” Briand, Pol. Notas. Disponível em: <http://www.capoeira-palmares.fr/histor/catund52.htm>. Acesso em: 05 jan. 2007.

No mesmo ano desta visita de Catunda à Bahia, Guerra Peixe, seu ex-colega do 'Grupo Música Viva' escreveu-lhe de Recife. Catunda e Guerra-Peixe trocaram impressões, experiências e incentivaram-se mutuamente em diversos momentos de suas trajetórias. Em Recife, Guerra-Peixe pesquisou manifestações da cultura popular ao longo de vários anos⁷ e, em 1952, escreveu a Catunda cumprimentando-a pelo seu trabalho:

FOLCLORICAMENTE FALANDO – Estou contentíssimo pela notícia que você me dá sobre as suas pesquisas. Eis aí um ponto onde novamente nos encontramos. Você verá, no fim de algum, que as suas obras terão uma expressão muito mais humana e original. Serão compreensíveis por todos os nacionais de cultura brasileira. Certamente você vai ter que lutar contra as idéias (?) dos que estão absorvidos unicamente pela cultura européia. Porém, a tarefa não será tão difícil - já que a real vitalidade da música impõe a sua aceitação. (Desculpe o emprego do termo Real, realmente, absoluto e absolutamente são termos quase de privilégio dodecafônico... repare bem.) (Guerra Peixe, 1952).

Em sua carta, Guerra Peixe relaciona a pesquisa diretamente à composição e enfatiza a recepção da música: “Serão compreensíveis por todos os nacionais da cultura brasileira.” Essa asserção remete a debates sobre a comunicabilidade da obra de arte, questão discutida também por Cláudio Santoro em período anterior (Santoro, 1948).

A Sonata

Podemos também relacionar o impacto das viagens de pesquisa em diversas composições de Katunda. Depois de cruzar fronteiras, participar de festivais internacionais e conhecer o repertório de vanguarda no hemisfério norte, Katunda voltou-se novamente para o 'nacional' em suas composições. Algumas de suas obras para piano das décadas de 50 e 60 trazem referências explícitas a seu trabalho de pesquisa em São Paulo e na Bahia. Em 1952, Katunda compôs 'Estudos Folclóricos: Canto Praiano e Canto de Reis' (Canto de Folia de Reis de Ribeirão Preto); em anos posteriores, fez a transcrição para piano de 'Trovador Obstinado' (1958), compôs 'Sonata de Louvação' (1960)⁸ e 'Seresta Piracicaba' (1965).

A *Sonata de Louvação* (1960) é sua única sonata para piano solo. É provável que 'Ensaio sobre a Música Brasileira', obra influente na primeira fase do nacionalismo musical brasileiro, seja também referência importante para esta obra de Katunda. Neste livro, Mário de Andrade propõe que suítes e 'peças grandes' sejam compostas de partes contrastantes inspiradas em manifestações da música popular. Entre suas sugestões para as partes, encontram-se o 'Acalanto' e a 'Louvação', como na Sonata de Katunda. Lê-se: “Dentro de criações dessas, sempre conservando a liberdade individual a gente podia obedecer à obsessão humana pela construção ternária e seguir o conselho razoável de diversidade entre as partes. 'Ponteio, Acalanto e Samba'; 'Chimarrita, Abôio e Louvação' (Andrade, 1972, 69). A Sonata de Louvação conforma-se à proposta de 'peça grande' de Mário de Andrade, incluindo um 'Acalanto' como segundo e último movimento.

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

Ainda mais geral é o rito de cantar louvações e despedidas. Já os Reisados faziam isso. “A parte introdutória, isto é, o Bendito, as saudações, os dançados, são comuns à pluralidade de semelhantes folguedos”. Essa tradição passou das Janeiras e Reis para dentro das danças dramáticas, como prova a utilização de idéias poéticas idênticas e mesmos textos. As louvações ou são profanas, dirigidas ao dono da casa em que dançam, e sua família, ou religiosas, salvando o Natal, e os Santos Reis (Andrade, 1982, 58-9).

⁷ Em 1956 Guerra-Peixe publicará *Maracatus do Recife* pela Ricordi Brasileira, fruto de seu trabalho de pesquisa nesta cidade.

⁸ Kater propõe duas datas possíveis para a composição de 'Sonata de Louvação': 1958 (?) e 1960 (2001, p.100). Entretanto, o currículo de Katunda apresenta a data de 1960. A versão revisada é de 1967, como consta no manuscrito em posse de Igor Catunda, filho de Eunice Katunda.

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

Na ‘Sonata de Louvação’, Katunda dialoga com a tradição de Primeiros Movimentos de Sonata, pois ‘Dos Bardos do meu Sertão- *Allegro deciso*’ apresenta também uma estrutura tripartite e forte contraste entre os dois Grupos Temáticos apresentados na primeira parte, a Exposição. O primeiro Grupo Temático apresenta uma escrita idiomática que é peculiar ao piano. Desde o início de sua exposição [c.7], caracteriza-se pela reiteração de padrões rítmicos na sucessão de verticalidades formadas por, pelo menos, quatro sons. Esta escrita em blocos, com a reiteração de motivos rítmicos breves e circunscritos ao registro médio do instrumento, prevalece até o compasso [13]. A partir do compasso [14], a amplitude do movimento do baixo explora a região grave do instrumento e as figurações rítmicas realizadas pela mão direita exploram o registro agudo a partir do compasso [20]. A amplitude dos registros, aliada à densidade cordal e à sua natureza rítmica caracterizam a escrita instrumental do primeiro Grupo Temático. A fig 1 apresenta tabela que descreve parâmetros em que se dá o contraste entre os grupos temáticos na Exposição da Sonata.

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

Fig.1 –Tabela Contraste entre Grupos Temáticos

Embora Katunda explore em elevado grau o contraste entre Grupos Temáticos, estes permanecem, nas seções de Exposição e Desenvolvimento, como grupos autônomos distintos. A Reexposição apresenta tão somente a reiteração dos dois principais Grupos Temáticos como apresentados na Exposição. A conclusão do primeiro movimento repete, na seção de finalização da exposição e na coda do movimento, a abertura da Sonata, afirmando a região de Mi bemol Mixolídio como centro. Uma simetria como esta é antitética à própria dinâmica da resolução de oposições tão característica do repertório estruturado à maneira de Sonata. A repetição literal dos Grupos Temáticos na sonoridade original, aliada à harmonização que faz uso freqüente de sons pedais, cria seções distintas que se sucedem sem que haja uma nova ambientação harmônica a cada reapresentação.

As três seções - de Exposição, Desenvolvimento e de Reexposição - apresentam um movimento harmônico completo em si mesmo, circular, posto que a ambientação harmônica no início e final de cada uma delas é a mesma. A Exposição inicia e termina em Mib Mixolídio, o Desenvolvimento tem início com um novo material, modulando para Fá Dórico e conclui também em Fá Dórico. A Reexposição reitera a ambientação harmônica de Mi b Mixolídio. Do ponto de vista estrutural, com a Exposição, Desenvolvimento e Reexposição, a compositora projeta uma bordadura de longo alcance, vide figura 2:

Guerra Peixe, César. *Correspondência a Eunice Katunda*. (1952) Recife, 11 maio.

Kater, Carlos. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. (2001a) São Paulo: Annablume.

_____. *Música Viva e H. J. Koellreutter Movimentos em Direção à Modernidade*. (2001b) São Paulo: Musa.

Katunda, Eunice. Currículo Vitae. [1981] Texto datilografado.

Santoro, Cláudio. Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e do apêlo do Congresso de Praga. (1948) *Fundamentos-Revista de Cultura Moderna*, São Paulo, v.2., n.3, ago. [233-240].