

Folclorismo na crítica musical de Eunice Katunda

Millena Rossi Melchiorretto

UNESPAR/ Campus II – FAP – millena.melchiorretto@outlook.com

André Egg

UNESPAR – Campus de Curitiba II – andre.egg@unespar.edu.br

Resumo: Eunice Katunda é a única mulher que escreveu sobre crítica musical na revista *Fundamentos*. O objetivo desse trabalho é identificar contribuições da compositora para a construção da noção de música brasileira a partir dos seus textos publicados na revista *Fundamentos*.

Foram escolhidos para análise três textos de Eunice Katunda, pelo interesse em investigar a produção crítica de mulheres. Para isso, foram consultados os exemplares da revista no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, em busca de discussão sobre a questão do folclorismo na música brasileira. Para abordar o folclorismo, a revista *Fundamentos* e a Eunice Katunda, foram realizadas leituras, respectivamente, dos autores Luiz Rodolfo Vilhena, Renato Ortiz, André Egg e Eduardo Oliveira Santos e Carlos Kater.

Palavras-chave: Revista *Fundamentos*. Eunice Katunda. Música brasileira.

Folklorism in Eunice Katunda's Music Criticism

Abstract: Eunice Katunda is the only woman who wrote about music criticism at the *Fundamentos*'s Journal. The purpose of this article is to identify the composer's contributions to the construction of the notion of Brazilian music from her texts published in the *Fundamentos Magazine*.

Three texts by Eunice Katunda were chosen for analysis, due to the interest in investigating the critical production of women. For this, copies of the magazine were consulted on the website of the Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, in search of a discussion on the issue of folklorism in Brazilian music. To approach folklorism, *Fundamentos magazine* and Eunice Katunda, readings were carried out, respectively, by authors Luiz Rodolfo Vilhena, Renato Ortiz, André Egg and Eduardo Oliveira Santos and Carlos Kater.

Keywords: *Fundamentos*'s Magazine. Eunice Katunda. Brazilian Music

1. Introdução

A revista *Fundamentos*, publicada entre 1948 e 1955, com ligação com o Partido Comunista (PCB) se configura como uma revista de crítica cultural, incluindo crítica musical. A discussão folclorista na qual a identidade nacional teria como base as tradições do povo brasileiro aparece com frequência a partir da terceira edição. Na música, Eunice Katunda é a única mulher a escrever sobre o assunto para a revista. O objetivo deste artigo se destina à identificação das contribuições da compositora para a construção da noção de música brasileira a partir dos seus textos publicados na revista *Fundamentos*.

Foram analisados três textos de Eunice Catunda, pelo interesse em investigar a produção crítica de mulheres. Para isso, foram consultados os exemplares da revista no site da

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, em busca de discussão sobre a questão do folclorismo na música brasileira. Para abordar o folclorismo, a revista *Fundamentos* e a *Eunice Katunda*, foram realizadas leituras, respectivamente, dos autores Luiz Rodolfo Vilhena, Renato Ortiz, André Egg e Eduardo Oliveira Santos e Carlos Kater.

Pianista, compositora, maestrina, Eunice publicou quatro textos na revista *Fundamentos*. Na época em que foram publicados, Eunice já havia rompido com o grupo *Música Viva*, idealizado por Hans-Joachim Koellreutter e do qual participaram Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Edino Krieger, entre outros. Apesar da sua participação significativa no cenário musical, *Katunda* não é muito estudada.

Os textos analisados são, respectivamente: *Capoeira no terreiro de Mestre Waldemar*, que apresenta um caráter etnográfico acerca da capoeira, indicando elementos como a organização da prática, o lugar em que acontece, os participantes, a dança e a música; *Atonalismo, dodecafonía e música nacional*, no qual a autora afirma que não é possível fazer uma música de caráter nacional que atonal ou dodecafônica e faz uma autocrítica em relação ao seu engajamento de anos anteriores, já que a estética musical almejada pelo grupo *Música Viva* era justamente a dodecafonía; e *Dança de São Gonçalo em Ubatuba*, último texto publicado com autoria de Eunice para a revista *Fundamentos*, também de caráter etnográfico, sobre a Dança de São Gonçalo, realizada no litoral de São Paulo. Neste texto, a autora aborda menos os aspectos da música e mais os da dança.

2. Capoeira no terreiro de Mestre Waldemar

Todo artista que não acredita no fato de que só o povo é o terno creador, que só dele nos pode vir a força e a verdadeira possibilidade de expressão artística, deveria assistir a uma capoeira baiana. Ali a força creadora se evidencia, vigorosa, livre dos preconceitos mesquinhos do academismo, tendo como lei primordial e soberana a própria vida que se expressa em gestos, em música, em poesia. Ali se exprime a vida magnífica e bela, em nada prejudicada pela capacidade limitada dos instrumentos musicais primitivos, aos quais se adapta sem ser por eles diminuída (KATUNDA, 1952, p. 16).

Este é o primeiro parágrafo do primeiro texto, no qual é possível identificar como a autora exacerba a capoeira baiana enquanto expressão artística. Ao observar características das discussões estético-ideológicas do folclorismo na década de 1920 a 1950, percebe-se que o conceito do folclorismo está ligado à ideia de estudos de culturas tradicionais, feitas pelo povo

V Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
22-23 de novembro 2021

e para o povo, no qual a expressão cultural é mais purista, pouco ou nada influenciada por elementos externos a ela. Sobre isso é interessante apontar a análise de Luiz Rodolfo Vilhena:

Um traço recorrente da produção folclorística – que vemos poder ser facilmente localizado na sua vertente brasileira – é sua ênfase nos aspectos “autênticos” e “comunitários” das culturas do “povo”, de maneira a apresentar suas manifestações como uma base adequada para a definição do caráter nacional (VILHENA, 1997, p. 28).

Ao dizer que a capoeira baiana está “livre dos preconceitos mesquinhos do academismo, tendo como lei primordial e soberana a própria vida que se expressa em gestos, em música, em poesia” (KATUNDA, 1952, p. 16), a autora está a criticar a produção musical da época que se preocupava em se manter fiel aos formalismos e as regras que regem essa produção, assim como a aparente falta de conteúdo do que os artistas estavam propondo na época. A defesa do “conteúdo” na arte era um eufemismo costumeiramente aplicado pelos comunistas – está subentendido que o conteúdo desejado é a mensagem política revolucionária, e que sua ausência seria uma concordância com os interesses das classes dominantes.

Passado o primeiro trecho do texto, Eunice descreve de maneira etnográfica a realização da prática, partindo do caminho até chegar ao terreiro, comentando sobre os frequentadores da prática e as roupas que eles usavam. Então, parte a descrever as coreografias executadas pelos participantes e como funcionava o respeito da autoridade do Mestre Waldemar. Da metade ao fim, ela dá atenção aos elementos musicais.

Quando começa a descrever a música, discorre o que é e como funciona o berimbau. Descritos os recursos e a prática do instrumento, apresenta uma transcrição em partitura do que estava sendo tocado pelos berimbaus. Em seguida, passa a falar dos pandeiros:

Dos três pandeiros um servia de base. Feito de pele de cobra, maior, de som cavo, sublinhando os sons culminantes dos berimbáus acompanhantes, só se fazendo ouvir naqueles instantes, descontinuadamente, ao passo que os outros dois pandeiros, mais leves e secos, se completavam, num ritmo mais agitado e rápido. Quanto aos caxiris, naturalmente subordinados ao gesto do executante do berimbáu, se perdiam no complexo sonoro, fundindo-se os dois grupos a – caxiris, berimbáu e grande pandeiro, contrapondo-se a b – dois pandeiros mais secos, numa superposição de três contra quatro, muito típica do ritmo nosso, brasileiro (KATUNDA, 1952, p. 17).

V Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
22-23 de novembro 2021

Neste trecho, percebe-se mais uma característica do que é brasileiro para a autora: a “(...) superposição de três contra quatro, muito típica do ritmo nosso, brasileiro” (KATUNDA, 1952, p. 17).

Após situar o leitor da parte rítmica da música, ela acrescenta que uma melodia é cantada por um solista e, quando o solo termina, um coro é entoado por todos da roda. O texto apresenta outras quatro transcrições, sendo elas respectivamente dos pandeiros, um trecho de um solo, as frases cantadas pelo coro e outro trecho de solo vocal.

O fim do texto é um apelo aos artistas para que olhem para o Brasil e não o vejam como vários europeus, no qual o lugar ocupado pelo folclore é inferior a outros tipos de expressões culturais.

Escritores, pintores, escultores e poetas, é preciso procurar a Bahia! A Paz que lá me levou, a Paz desbravadora dos caminhos da cultura e da Esperança, deverá levar-nos a todos, muitas vezes por esse Brasil infundável, cheio de povo criador, de folclore ignorado ou esquecido, cheio de problemas sociais e de lutas das quais temos o dever de participar (KATUNDA, 1952, p. 18).

3. Atonalismo, dodecafonía e música nacional

Este texto mostra posições semelhantes à de seus colegas, Guerra Peixe e Cláudio Santoro, defendida por eles em outros textos na revista Fundamentos. Apesar da autora descrever a intenção do artigo como responder à pergunta “É possível fazer música, atonal ou dodecafônica, de caráter nacional?”, ele também serve para declarar oficialmente a ruptura de Eunice com os ideais estéticos do seu antigo mestre, Koellreutter. Conforme André Egg, comentando o mesmo texto:

O texto utiliza em sua argumentação uma análise da origem social do atonalismo e do dodecafonismo, empregando conceitos marxistas. Como nos textos de Santoro e Guerra Peixe, o dodecafonismo é apresentado como a música da burguesia decadente, sem raízes na cultura do povo e incapaz de se comunicar com ele (EGG, 2004, p. 114).

Quando descreveu a capoeira no terreiro do Mestre Waldemar, a autora transparece o distanciamento que percebe dos artistas com as raízes da cultura do povo. Em ambos os textos, Catunda critica a burguesia decadente, que se preocupa apenas com a arte pela arte, e não no conteúdo que a arte exhibia.

Após abordar a questão de a possibilidade da música nacional ser também dodecafônica ou atonal, a autora discute que

V Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
22-23 de novembro 2021

(...) a idéia de tal possibilidade vem sendo intencionalmente sugerida à boa fé de nossa juventude, por elementos que buscam exercer sobre ela uma influência que só pode ser nociva e confucionista. Êsses elementos dissolventes, sempre esperançosos de ampliar sua influência perniciososa, apoiam-se, para atingir seus fins, numa certa ignorância resultante da formação musical deficiente de nossa juventude, na sua ingênua boa fé e no liberalismo sem princípios, que também é consequência da aludida deficiência de conhecimentos não só de música como da estética musical (KATUNDA, 1953, p.31)

Ao indicar a juventude como a base desses fundamentos, a compositora se referencia, de modo a se redimir consigo mesma e com os seus colegas, identificando-se como uma estudante ingênua e com um déficit de formação que, na época, levou-a compor músicas dessa vertente. Mais adiante, a sua autocrítica encerra o texto, arrependida por não ter cumprido seus deveres para com a sociedade (conforme defendido pela política do movimento comunista).

Iludido, poderá, como a ela aconteceu, chegar a ver premiadas suas obras em festivais estrangeiros. Mas com isso estará somente correndo um perigo maior: o de ter sua vaidade artística incensada a ponto de se lhe ofuscar a consciência dos deveres de artista: a salvaguarda das tradições de seu povo, o esclarecimento, o desmascaramento intransigente dos falsos profetas, daqueles que, espalhando a confusão, procuram divulgar princípios filosóficos e estéticos falsos, na evidente intenção de corromper o que possuímos de mais precioso: a juventude, que é a alma do mundo de amanhã (KATUNDA, 1953, p. 33)

O folclorismo se destaca em suas falas mais ao final, após já ter explicado o que é e como funciona o atonalismo e a dodecafonía. Apesar de já ter indicado no início do texto que a resposta da pergunta feita por vários estudantes de música que não era possível compor uma música nacional que fosse atonal ou dodecafônica, a autora ressalta os motivos do porquê a música brasileira não se encaixa nesses parâmetros. São eles: a melodia tonal ou modal, por conta da herança cultural do mundo ocidental; a harmonia, que é delimitada ao redor de um centro tonal ou modal das melodias populares; e o ritmo, que “(...) está no nosso sangue, é instintivo (...)” (KATUNDA, 1953, p. 33).

No Brasil, o folclore está vivo. Não se transformou em curiosidade anacrônica de museus, apesar dos violentos golpes que o cosmopolitismo vem assestando contra êle. Está vivo no povo e este, à medida que vai tomando consciência o vai defendendo, enriquecendo renovando. Adotar a dodecafonía, a composição serial, seria renunciar a êle, seria repudiá-lo. E nós o amamos, como amamos a tradição popular e tudo o que é expressão viva do nacionalismo consciente e consequente (KATUNDA, 1953, p. 33)

4. Dança de São Gonçalo em Ubatuba

Assim como no texto sobre a capoeira, esse também apresenta um caráter etnográfico.

Foi há quase cinco anos atrás, por ocasião de umas férias conseguidas por verdadeiro milagre, que assistí pela primeira vez a uma Dança de S. Gonçalo. Considero isso um privilégio bem raro para os artistas radicados nas grandes capitais pois estes raramente têm ocasião de enriquecer-se com essas deslumbrantes manifestações artísticas que são as danças e cantos coletivos tradicionais, conservados tão carinhosamente pelo povo a despeito da absoluta falta de estímulo do governo e de toda a indiferença que por eles demonstram os que se deixam dominar pelo snobismo perdendo seus vínculos com as fontes vivas da verdadeira arte nacional (KATUNDA, 1954, p. 16).

No texto sobre a capoeira, a autora fez um chamado para que os artistas olhassem para a Bahia, com o intuito de conhecer o Brasil. Neste texto, há uma abrangência maior, na qual qualquer manifestação artística executada coletivamente e de caráter tradicional é fonte da verdadeira arte nacional. Em ambos os textos, é possível perceber o descontentamento da autora em relação à preservação e incentivo da produção cultural realizada pelo povo por parte do governo.

O texto segue mencionando que

Em Ubatuba as festas do Divino Espírito Santo e dos Santos Reis possuíam características próprias preciosíssimas porque nelas se conservavam traços muito vivos de influência espanhola, nas melodias cantadas em certas notas agudíssimas sustentadas como um pedal por um soprano; e também na linha melódica instrumental da velha rabeça que, em preciosos desenhos absolutamente puros, tecia livres e ricos arabescos em torno da melodia cantada. (KATUNDA, 1954, p. 16)

Neste trecho, a autora nos apresenta características da sonoridade escutada na Dança da São Gonçalo, ressaltando a influência espanhola no canto e na linha melódica da rabeça.

Eunice indica a importância dos violeiros que tocam durante o evento: “O primeiro (Sebastião Barbosa) tira o verso; o segundo, o baixo (Manoel Teodoro) faz a segunda voz.” (KATUNDA, 1954, p. 17).

Por conta da celebração, o foco do texto acaba sendo a dança em si. A autora explica a organização dos pares e separa a dança em diferentes momentos da celebração. Porém, ainda

sobre música, Eunice apresenta transcrições rítmicas do sapateado, que “dentro do ritmo comum, rigorosamente batido, guiado pelas violas, ecôam variantes e contratempos de solistas ocasionais, inconscientemente improvisados no entusiasmo de que se aproximam de S. Gonçalo.” (KATUNDA, 1954, p. 17).

Além de transcrições do violão, do ritmo e do sapateado, a autora também transcreve a letra das canções cantadas em conjunto pelos participantes da festa de São Gonçalo. Sobre o canto,

Os violeiros-cantadores continuam a versejar. O contracanto não é rigorosamente em terças. Há mesmo uma tendência para a independência das vozes, fazendo-se notado um impulso elementar para o movimento contrário, como que uma rebelião á monotonia mais comum das duas vozes mutuamente acorrentadas pelo movimento em terças paralelas. (KATUNDA, 1954, p. 18)

Por fim, conclui com uma mensagem de esperança para os trabalhadores locais.

Quando eles conseguirem as vitórias do trabalho garantido n’um mundo livre e exploração e de miséria, verão todos como há de florescer em dádivas maravilhosas a energia gigantesca de nosso povo e praiano, que tão bem a soube manifestar na unidade e alegria daquela Dança de S. Gonçalo. (KATUNDA, 1954, p. 18)

5. Considerações finais

Os textos de Eunice Catunda revelam um interessante compromisso político, que envolve uma ida a locais como o interior da Bahia ou o litoral de São Paulo. A observação da cultura popular em locais isolados ou distantes dos centros urbanos, exigia um esforço que provavelmente estava mais próximo da disposição e da abnegação de militantes dedicados à causa revolucionária. Se os objetivos políticos dos comunistas não foram alcançados como pretendido, é importante notar o quanto a presença marcante de comunistas como Eunice Catunda na vida cultural brasileira contribuiu para um impulso à busca das raízes da identidade cultural brasileira nas práticas das classes populares.

Neste sentido, voltando à primeira citação do texto de Catunda, quando observou a capoeira bahiana: “fato de que só o povo é o terno creador, que só dele nos pode vir a fôrça e a verdadeira possibilidade de expressão artística” – é interessante observar uma mudança de *status* social do folclore. De manifestação popular a ser estudada e incorporada pelo intelectual,

V Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
22-23 de novembro 2021

ela torna-se, em si mesma, a verdadeira autoridade criativa. Assim, ao músico imbuído dessa missão política, não bastaria estudar uma canção popular anotada em um livro (como era a prática comum, por exemplo, de Villa-Lobos) – era preciso ir até o povo, converter-se a ele, fazer a autocrítica, abandonar a posição de aliado das classes dominantes e tornar-se aliado das classes trabalhadoras.

Referências:

KATUNDA, Eunice. Capoeira no terreiro de Mestre Waldemar. **Fundamentos**. São Paulo, ano 5, v. 30, p. 16-18, nov. 1952.

KATUNDA, E. Atonalismo, dodecafonía e música nacional. **Fundamentos**. São Paulo, ano 6, v. 32, p. 31-33, abr. 1953.

KATUNDA, E. Dança de São Gonçalo em Ubatuba. **Fundamentos**. São Paulo, ano 7, v. 35, p. 16-18, out. 1954.

EGG, André. **O Debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: O compositor Guerra Peixe**. Dissertação de Mestrado, PPGHIS-UFPR, 2004.

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

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

SANTOS, Eduardo Oliveira. **Intelectuais comunistas e a revista Fundamentos: afirmação e atenuações das diretrizes partidárias (1948-1955)**. Dissertação de Mestrado, ICHS-UFRRJ, 2016.

VILHENA, Luiz Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

Millena Melchiorretto é graduanda do curso de Bacharelado em Música Popular na UNESPAR Campus de Curitiba II - FAP (Faculdade de Artes do Paraná). Participou de dois projetos de iniciação científica, colaborando em pesquisas sobre a música popular brasileira. Trabalhou com produção cultural na elaboração de projetos e produção executiva.

André Egg é doutor em História Social pela USP, professor da UNESPAR, do Programa de Pós-Graduação em Música da UNESPAR e do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR. Desenvolve pesquisas sobre crítica musical no Brasil.