

Melina de Lima Peixoto

**A OBRA PARA CANTO E PIANO DE
EUNICE KATUNDA:
TRÊS MOMENTOS**

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação da Escola de Música da
Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre em Música**

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Margarida Maria Borghoff

**Belo Horizonte
Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais
13 de março de 2009**

Agradecimentos

Meus sinceros e carinhosos agradecimentos a meus pais, Márcia Vilma e Antônio Carlos Peixoto, por todo o apoio e confiança;

Aos meus irmãos Lourenço e Geraldo, à Júlio Gonzaga e todas as famílias que me cercam cheias de carinho;

À Olga, por tudo que ela é;

À Carlos Kater, pelo apoio e ajuda imensurável;

Aos Doutores Ana Cláudia Assis e Ângelo Dias pela disposição e paciência;

À Fapemig e ao Mestrado da Escola de Música da UFMG por todo o suporte;

Ao grande amigo, meu eterno mestre, Mauro Chantal, por estar sempre ao meu lado, seja o que for;

Minha eterna gratidão à brilhante e querida orientadora Guida Borghoff, que soube me conduzir com tanta atenção e dedicação;

Por fim, toda minha gratidão ao marido querido, companheiro e maior incentivador, Pedro Aristides.

Resumo

O presente trabalho tem como principal objetivo, fornecer elementos para as interpretações de três canções de Eunice Katunda (1915-1990), através do estudo dos “ambientes composicionais” – que contextualizam cada canção em diferentes momentos e aspectos da vida da compositora – e da análise da relação texto-música. É por meio dos métodos de observação de Norma Goldstein e Jan LaRue, texto e música, respectivamente, que procuramos atingir a relação entre esses, propondo, também, sugestões interpretativas para cada canção analisada.

As três canções escolhidas para constituírem esse estudo sobre a obra para canto e piano de Eunice Katunda, *Prenúncio do Sol* (1961), *Moda da Solidão-Solitude* (1967) e *Incelença das Ave-Marias* (1972), foram selecionadas por apresentarem diferentes características musicais, e se localizarem em momentos distintos na vida da compositora. Após o estudo aprofundado de cada canção, elas então se tornam representantes de todo o trabalho cancionero da compositora em questão, englobando referências musicais e pessoais.

Com a observação focada na *performance* musical e nas canções de Eunice Katunda, essa dissertação também pretende trazer a figura da compositora aos meios de discussão e proporcionar sua reinserção nos meios musicais, através da disponibilidade das partituras que se encontram digitalizadas e revisadas no Anexo 2, e das gravações dessas e outras canções no cd que é parte integrante dessa pesquisa.

Palavras-chave

Canção Brasileira; Canto e piano; Eunice Katunda; Performance musical; Resgate da Canção Brasileira.

Abstract

This work has as first objective, to provide elements for the interpretations of three songs by Eunice Katunda (1915-1990), through the study of “backgrounds” – that contextualizes each song in different moments and aspects of the composer’s life – and the study of the analysis of relation between music and literary. By Norma Goldstein and Jan LaRue’s methods, lyric and music, respectively, we look for reaching the relationship between them, proposing, also, interpretative suggestions for each song.

The three songs chosen to be a part of this study about Eunice Katunda’s work for voice and piano, *Prenúncio do Sol* (1961), *Moda da Solidão-Solitude* (1967) e *Incelença das Ave-Marias* (1972), had been selected for presenting different musical characteristics, and because they are situated in distinct moments of her life. After profound study about each song, they became a representation of all Eunice Katunda’s song work, comprehending music and personal references.

With the observation turned to musical performance and to Eunice Katunda’s songs, this work also intends to bring the composer’s figure into the discussion environment and to proportionate her reintroduce in musical environment, through the disposable of printed, digitalized and revised edition of her songs in Anexo 2, and through the recording of these and other songs in the CD which is part of this work.

Keywords

Brazilian song; Voice and piano; Eunice Katunda; Musical performance; Resgate da Canção Brasileira.

Sumário

Introdução	07
Eunice Katunda	11
Focando Eunice Katunda: dentro do grupo Música Viva	15
Capítulo I - As três canções e seus ambientes composicionais.....	18
Canção 1: <i>Prenúncio do sol</i> ou <i>Aóion</i>.....	19
Canção 2: <i>Moda da Solidão-Solitude</i>	25
Canção 3: <i>Incelença das Ave-Marias</i>	35
Capítulo II - Análises literárias, musicais e relação texto-música.....	47
Canção 1: <i>Aóion</i> ou <i>Prenúncio do sol</i>	48
Análise Literária	48
Análise Musical	54
Relação texto-música	62
Sugestões interpretativas	64
Canção 2: <i>Moda da Solidão-Solitude</i>	65
Análise Literária	65
Análise Musical	83
Relação texto-música	105
Sugestões interpretativas	107
Canção 3: <i>Incelença das Ave-Marias</i>	109
Análise Literária	109
Análise Musical	116
Relação texto-música	124
Sugestões interpretativas	126
Capítulo IV – Conclusão.....	127
Referências.....	130
Anexo 1 – Considerações sobre os fonemas.....	133
Anexo 2 – Digitalizações.....	135

Introdução

Direcionado para a *performance* musical, este trabalho tem como objetivo maior oferecer elementos para uma interpretação das peças aqui analisadas, baseada no conhecimento do “ambiente composicional” e da relação do texto com a parte musical dessas canções.

A compreensão da história da música brasileira do século XX utiliza como recurso as muitas pesquisas biográficas, históricas e análises de obras que vêm sendo elaboradas, para completar as lacunas existentes em sua trajetória. A divulgação da obra – através da disponibilidade da partitura, apresentação musical e gravação – e a possibilidade de uma visão geral do trabalho do compositor são algumas das formas de contribuir para o “preenchimento” dessas lacunas. Assim, propõe-se escolher um conjunto de peças contextualizando-as à época em que foram escritas e a outros dados de relevância, tais como os autores dos textos e a procedência desses – no caso da canção para canto e piano.

Nesta pesquisa, relacionamos peças que se situam em momentos distintos dentro da produção da compositora Eunice Katunda (1915-1990), e que abrangem as possíveis diferenças estéticas ao longo de sua vida musical. Teremos nossa observação focada em suas canções para canto e piano, pois, por meio de algumas de suas canções, que se situam em momentos distintos, podemos obter uma visão ampla do gênero canção para canto e piano.

Construir o apanhado da obra de um compositor requer uma metodologia de análise que vá além da simples observação de mudanças composicionais ou estéticas, elevando a visão do espectador para atingir observações mais específicas, de estabilidade ou modificação na linguagem musical e especialmente no contexto social do compositor em questão.

Uma das considerações analíticas fundamentais do esquema de análise musical apresentado por Jan LaRue na introdução de seu livro *Guidelines for Style Analysis*¹ é o “ambiente composicional” (*background*), que ocupa posição tão relevante quanto os seus parâmetros musicais, como harmonia, melodia ou ritmo. O “ambiente composicional” engloba os

¹ LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. 2ª ed. Michigan: Harmonie Park Press, 1992.

anteriores, os referenciais históricos, as influências sociais da época e do lugar, relacionando a obra diretamente ao compositor e aos processos composicionais.

Em *Eunice Katunda, musicista brasileira*², o musicólogo Carlos Kater publica, sobre a compositora, um material inédito que, além de conter um esboço biográfico, correspondências e textos, apresenta o catálogo de obras que inclui as canções analisadas neste trabalho. Através do contato com o autor, foram-nos gentilmente cedidas cópias das canções disponíveis de Eunice Katunda. Com essas canções em mãos, foi possível selecionar as que representavam estéticas e momentos diferenciados, servindo como exemplos marcantes da vida composicional de Eunice Katunda.

Com a contribuição do trabalho de Kater, pode-se formar uma idéia mais clara de como Eunice Katunda foi influenciada em sua escrita composicional, revelando o acima mencionado “ambiente composicional” de Jan LaRue, seja pela sua preferência estética de certos períodos, seja pelas influências de mestres, companheiros de estudo ou mesmo pelas viagens que tenha feito.

Considera-se imprescindível checar separadamente os “ambientes composicionais” de cada canção escolhida, para formarmos uma visão mais acurada do cancionário da compositora.

O *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, é outra fonte que desempenha um importante papel no reconhecimento do “ambiente composicional” das canções analisadas neste trabalho. Katunda, em depoimento pessoal a Kater, declarou que tinha “no *Ensaio sobre a música brasileira* seu predileto livro de cabeceira”³, e é de grande interesse investigar se há em alguma de suas canções, os elementos musicais que Mário de Andrade propôs aos compositores. Observaremos a influência do *Ensaio sobre a música brasileira* sobre uma das peças do conjunto selecionado, a que possui texto de Mário de Andrade.

Nosso primeiro contato com a obra da compositora Eunice Katunda surgiu por ocasião de uma das apresentações do Coro de Câmara da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2003, da qual participei, sob direção da maestrina Iara Fricke Matte, e

² KATER, Carlos. *Eunice Katunda, musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.

³ KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreuter, movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p.93.

cantamos a cantata para vozes femininas *O Negrinho do Pastoreio*, composta por Eunice Katunda em 1946, com texto de Zora Seljan. Ao voltar-me à pesquisa sobre a canção brasileira de câmara no ano de 2006, através do contato com o grupo de pesquisa *Resgate da Canção Brasileira*⁴, novamente a figura de Eunice Katunda chamou-me a atenção ao ler o livro anteriormente comentado do musicólogo Carlos Kater. Ingressando no Mestrado em Música, na linha de pesquisa em Performance Musical na Escola de Música da UFMG, pude aliar o interesse pelas canções para canto e piano de Eunice Katunda à pesquisa em torno da *performance* musical da canção brasileira. Meu objetivo maior é tornar a interpretação de uma peça o mais coerente possível mostrando a importância da compreensão do “ambiente composicional” e a relação do texto com a parte musical de uma canção.

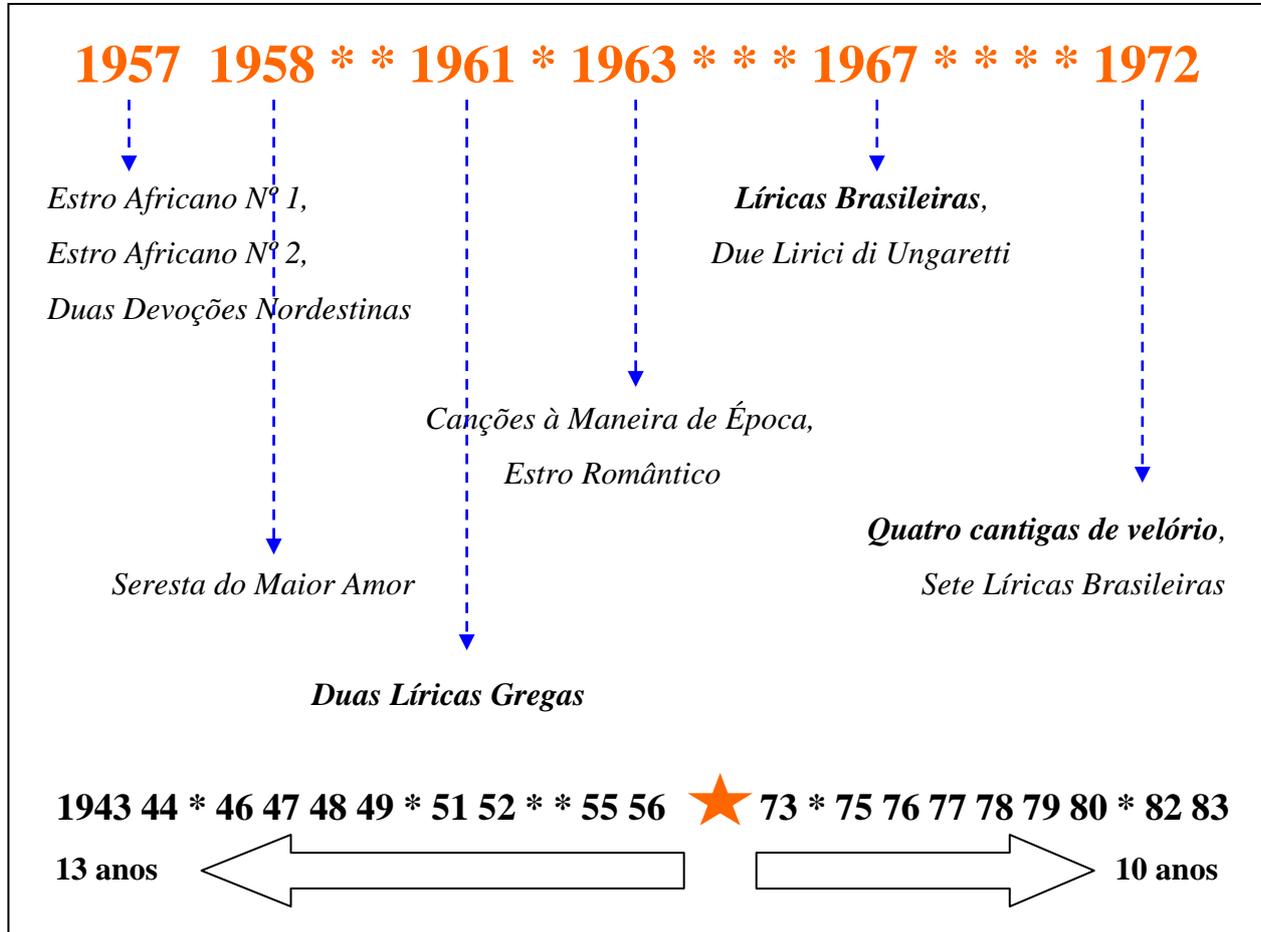
A relação do texto com a parte musical, indispensável para a compreensão de uma peça com texto, pode ser alcançada como sugerido pelo grupo de pesquisa *Resgate da Canção Brasileira*: aliando parte da metodologia de análise musical de Jan LaRue – apresentada em *Guidelines for Style Analysis* – à proposta de análise literária de Norma Goldstein – proposta em *Versos, sons, ritmos*⁵ (2006). Obtém-se então, como resultado de tal processo, a denominada, pelo Grupo, “relação texto-música”, que observa possíveis semelhanças e inter-relações existentes entre o texto da canção e a música.

As canções de Eunice Katunda selecionadas como representantes de sua trajetória musical dentro do gênero canção para canto e piano são: *Prenúncio do Sol*, ou *Aóion*, (texto de Íon de Quios) de 1961; *Moda da Solidão-Solitude* (texto de Mário de Andrade), de 1967; e *Incelença das Ave-Marias*, (texto popular da região do sul do estado de São Paulo) de 1972 (Ver: Quadro 1). Outros objetivos deste trabalho são, primeiramente, a divulgação de parte da obra praticamente inédita de Eunice Katunda – através de concertos e gravações – , e análises que trarão resultados como a “relação texto-música”, edições revisadas dos manuscritos – feitas

⁴ *Resgate da Canção Brasileira*: grupo de pesquisa da Escola de Música da UFMG, coordenado pelas professoras Mônica Pedrosa, Luciana Monteiro de Castro e Margarida Borghoff que, além de criar uma página na *web* que informa a localização física de canções de compositores brasileiros e disponibiliza dados sobre suas canções, atua na divulgação das peças fazendo apresentações ao público, registro sonoro e edições das partituras, além de ministrar disciplinas e palestras em torno do tema canção brasileira e performance, no Brasil e no exterior.

⁵ GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 14ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

através do *software* de digitalização de partituras *Finale*⁶ – que auxiliarão na *performance* e exposição dos dados de maior relevância no *site Canções Brasileiras*⁷.



Quadro 1: As peças para canto e piano inseridas na obra de Katunda.

No alto do Quadro 1, encontramos, na cor laranja, a linha do tempo das canções para canto e piano compostas por Katunda durante toda sua vida, indicadas logo abaixo por setas pontilhadas. Os asteriscos, nessa mesma linha, na cor laranja, referem-se aos anos em que ela não compôs peças do gênero canção. Entre as peças, temos, em negrito, três séries que contêm as canções a serem trabalhadas nesta pesquisa.

⁶ *Finale 2007*: 2006 MakeMusic, Inc.

⁷ O *site* “Canções Brasileiras”, criado e organizado pelo grupo de pesquisa *Resgate da Canção Brasileira*, é uma guia virtual disponível na Internet, que cataloga compositores brasileiros e suas canções, disponibilizando dados como, por exemplo, onde se encontram cópias das canções em acervos pessoais ou bibliotecas. Disponível em www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira.

Ainda no Quadro 1, encontramos mais abaixo, a linha do tempo de todas as composições de Katunda. No centro dessa linha do tempo, o símbolo em cor laranja representa o período já demonstrado acima. Evidenciamos dessa forma, que esse período onde Katunda concentrou toda sua produção cancionista, situa-se aproximadamente no centro de sua vida composicional, 13 anos depois de sua primeira peça, 10 anos antes de sua última peça.

Na próxima seção, elucidaremos as peças compostas por Katunda inserindo-as em sua vida musical:

Eunice Katunda

A pianista e compositora Eunice Katunda, nascida no dia 14 de março de 1915 na cidade do Rio de Janeiro sob o nome de Eunice do Monte Lima, iniciou seus estudos com Mima Oswald – filha do compositor Henrique Oswald – aos cinco anos de idade. Aos nove anos passou a estudar com Branca Bilhar, no pensionato para estudantes de música que pertencia a Dona Anna Bilhar, tia de Branca. Segundo relato de Katunda em seu texto de 1954⁸, “Foi lá que aprendi a amar e apreciar, em todo o seu valor, certos aspectos da música popular brasileira. Branca era sobrinha do grande Sátiro Bilhar, o boêmio e seresteiro, conterrâneo de Catulo da Paixão Cearense, de quem era amigo. Sátiro era extraordinário violonista, compositor e poeta.”. Aos treze anos, Katunda principiou os estudos com Oscar Guanabario⁹, iniciando-se como solista em concerto à frente da Orquestra Municipal de Rio de Janeiro. A partir da indicação de Guanabario, foi estudar com Fúrio Franceschini¹⁰, em 1936, e teve pela primeira vez suas lições de teoria musical, como harmonia e contraponto. Nesse mesmo ano, iniciou seus estudos de piano e interpretação musical com Marietta Lion¹¹. Em 1942 teve suas primeiras aulas de composição com Camargo Guarnieri (1907-1993), – compositor nacionalista e talvez o mais fiel seguidor dos ideais estéticos de Mário de Andrade – e com ele

⁸ Texto publicado no livro *Eunice Katunda, musicista brasileira* (2001, p. 79 a 82), de Carlos Kater. Segundo o autor, esse texto parece ter sido publicado em “Suplemento Literário de Hoje” (São Paulo, 1959) sob o título “Branca Bilhar, professora de piano”, na série “Riquezas da Tradição”.

⁹ Oscar Guanabario (1851 - 1937), considerado um dos críticos de arte mais conservador e de grande relevância da história do Brasil, atuou como pianista e dramaturgo, opondo-se fortemente ao advento da *Semana de Arte Moderna* de 1922.

¹⁰ Fúrio Franceschini (1880 - 1976), regente, pianista, compositor e professor italiano, transferiu-se para o Brasil em 1904, onde lecionou e viveu até o fim de sua vida em São Paulo.

¹¹ Professora de piano da escola de Luigi Chiafarelli, participou de lideranças femininas na cidade de São Paulo nos anos trinta.

estudou música brasileira e o texto nacional, adquirindo conhecimento sobre o *Ensaio sobre a música brasileira* (de 1928) e seu autor: “Aprende com o músico nacionalista o respeito pelo texto musical, a compreensão do ‘brasileiro’ – isto é, da música brasileira como fenômeno original e autêntico – e a importância de Mário de Andrade, cujo *Ensaio sobre a música brasileira* torna-se fonte de referência constante.” (KATER. 2001, p. 16).

Katunda conheceu Villa-Lobos em 1944, recebendo elogios e sendo recomendada a tocar as músicas de autoria do próprio compositor e de outros brasileiros na Argentina. É reconhecida como uma das melhores intérpretes de peças de compositores brasileiros, tendo estreado peças inéditas no exterior, fazendo vários compositores nunca tocados tornarem-se conhecidos nos Estados Unidos e Europa.

No ano de 1946, Eunice Katunda retornou para a cidade do Rio de Janeiro, pois desde seu casamento com o engenheiro e matemático Omar Catunda, em 1934, ela vivia na cidade de São Paulo. Foi, então, nesse ano, na cidade do Rio de Janeiro, que ela conheceu o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), fundador do grupo Música Viva. O grupo Música Viva, criado em 1938, tinha como objetivo a divulgação da música contemporânea, e contando com a participação de inúmeros músicos o grupo realizou concertos, encontros, cursos, concursos e até um programa de rádio com intuito pedagógico, entre outros feitos. Foi no ano do *Manifesto 1946*¹², uma “declaração de princípios” como o próprio subtítulo nos evidencia, que Eunice Katunda entrou para esse círculo de músicos, atuando por um período curto, mas de forma expressiva. Além de participar como intérprete pianista do grupo, – função em que se destacou pelas numerosas primeiras audições que realizou – Eunice Katunda foi aluna de composição de H. J. Koellreutter e Guerra-Peixe¹³, destacando-se logo também como compositora ao ganhar o Prêmio Música Viva para jovens compositores com a cantata para vozes femininas *Negrinho do Pastoreio*. No período em que Eunice Katunda esteve ligada ao grupo Música Viva, compôs sete peças com formações que vão desde piano e vozes mistas a pequenos grupos de câmara de sopros e percussão.

¹² *Manifesto 1946* é o terceiro e último dos manifestos redigidos documentando os objetivos do grupo. Eunice Katunda participa da elaboração deste manifesto.

¹³ Guerra-Peixe, (1914 - 1993) compositor nascido em Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro, participou do grupo Música Viva de 1944 a 1949.

No ano de 1948, Katunda foi à Itália participar de um curso de regência dirigido por Hermann Scherchen¹⁴ – antigo professor e amigo de H. J. Koellreutter, que teve grande apreço e consideração por Katunda –, onde conheceu os compositores Luigi Nono¹⁵ e Bruno Maderna¹⁶. Os três idealizaram um projeto de composição em conjunto que será comentado mais à frente no capítulo que trata do “ambiente composicional” de uma das cinco canções analisadas.

Em 1950, já de volta ao Brasil desde o ano de 1949, Eunice Katunda abandona o grupo Música Viva e parte em viagem para a Bahia em 1952. Da época de sua saída do grupo até sua viagem à Bahia, Eunice Katunda compôs apenas uma peça – *Pacto de Paz*, de 1951, para coro, solistas, sopros, cordas e percussão – mas os elementos folclóricos incorporados por ela nessa viagem ainda permaneceram e enriqueceram significativamente a escrita da compositora.

Eunice Katunda dedicou-se a ministrar cursos de iniciação musical, regência de grupo coral e direção de programas de rádio, além de continuar compondo e apresentando-se cada vez mais durante as décadas de 1950 e 1960. Foi no ano de 1968 que fez sua turnê pelos Estados Unidos, onde recebeu elogiosa crítica – como consta no livro de Kater, *Eunice Katunda, musicista brasileira*, (2001, p. 35) – pela apresentação de peças de Villa-Lobos e pela composição de sua autoria, *Sonatina*¹⁷:

A pianista brasileira é um virtuose completo, e ela escolheu um brilhante programa para demonstrar o fato. O “Rudepoema” de Villa Lobos é bastante para por à prova qualquer intérprete mas isso em nada atemorizou Miss Katunda, assim como não o fez a “Chaconne” de Bach-Busoni. Com os mais límpidos timbres, um perfeito legato e impecável dedilhado, ela percorria essas dificuldades como se fossem exercícios para os cinco dedos. Suas passagens elevavam-se, as sonoridades eram amplas e lindamente equilibradas. (...) Miss Katunda é também uma compositora e bem musical, como o demonstrou a sua Sonatina, uma obra irônica, lírica, bem elaborada, num estilo quase hindemítico mas plena de lampejos individuais (Theodore Strongin, *The New York Times*, 28 de maio de 1968).

¹⁴ Hermann Scherchen, (1891 - 1966) regente alemão, adepto da música contemporânea.

¹⁵ Luigi Nono, (1924 - 1990) compositor italiano, estudou com Hermann Scherchen e Bruno Maderna.

¹⁶ Bruno Maderna, (1920 - 1973) compositor italiano, estudou com Hermann Scherchen.

¹⁷ *Sonatina*, de Eunice Katunda, foi composta em 1946, no Rio de Janeiro e possui uma versão revisada de 1965. Peça para piano solo, sua estréia aconteceu no recital Música Viva na cidade do Rio de Janeiro. (KATER, 2001)

Desde sua saída do grupo Música Viva em 1950 até o fim da década de 1960, Eunice Katunda compôs cinquenta peças, das mais variadas formações, como peças solo e de câmara, orquestrações, arranjos e versões reduzidas de suas próprias peças para a formação canto e piano. Dentre essas, nove são canções ou séries de canções para canto e piano: *Estro Africano nº 1*, de 1957; *Estro Africano nº 2*, também de 1957; *Duas Devoções Nordestinas*, de 1957; *Seresta do Maior Amor*, de 1958; *Duas Líricas Gregas*, de 1961; *Canções à Maneira de Época*, de 1963; *Estro Romântico*, de 1963; *Líricas Brasileiras*, de 1967; e *Due Lirici di Ungaretti*, de 1967.

No ano de 1979, Eunice Katunda esteve no 8º Curso Latino-americano de Música Contemporânea, em São João Del Rei, Minas Gerais, e “confessa publicamente a Koellreutter seu profundo lamento por ter rompido com o movimento [o grupo Música Viva] que tanto ajudou a construir, seus princípios e com seu ex-mestre.” (KATER, 2001, p.38). Nesse mesmo ano, a compositora dedicou uma peça para piano a H. J. Koellreutter, com o título *Expressão Anímica*, que apresenta recursos nas cordas do piano pouco utilizadas por ela anteriormente.

Da década de 1970 ao ano de 1983, Eunice Katunda compôs mais vinte e duas peças, dentre elas a série de canções para canto e piano *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, de 1972, e a série *Sete Líricas Brasileiras* (também de 1972), onde ela reuniu as antigas composições *Líricas Brasileiras* e *Seresta do Maior Amor* às recentes *Incelenças*.

Eunice Katunda faleceu no dia 3 de agosto de 1990, na cidade de São José dos Campos, São Paulo. Deixou-nos obra musical de grande valor, mas pouco conhecida pelo público, fato justamente oposto ao que ela tanto se dedicou: a divulgação de obras inéditas e o apoio a jovens compositores.

Focando Eunice Katunda: dentro do grupo Música Viva

Eunice Katunda é, na maioria vezes, citada como integrante do grupo Música Viva e conhecida por sua atuação como intérprete desse grupo, por ter estreado significativo número de obras de compositores nacionais e estrangeiros, tanto no Brasil quanto na Europa. Ela participou intensamente do grupo por quatro anos apenas, mas o suficiente para marcá-la por toda uma vida.

O grupo redigiu três *Manifestos*, datados dos anos de 1944, 1945 e 1946 que resumiam os propósitos do grupo de vanguarda e que segundo LUCAS¹⁸ (1997, p.116), o de 1946 refletia alguns dos ideais análogos aos de Mário de Andrade: “A concepção utilitária da arte, o seu caráter funcional e coletivo na sociedade, são pontos de convergência com a proposta andradiana de ‘arte-ação’ e arte baseada no ‘princípio de utilidade’, expressões citadas no manifesto de 1946 [grifo nosso] juntamente com outras idéias expostas no texto original de *O Banquete*¹⁹.”

Como comentado anteriormente, o posicionamento de H. J. Koellreutter – líder do grupo – e do manifesto Música Viva de 1946 fazia analogia ao discurso de Mário de Andrade, mas o entendimento do grupo sobre os ideais do “papa do modernismo” era diferente do dos nacionalistas: “Fragmentos de *O banquete* foram reproduzidos nos boletins *Música Viva*. O destaque para este texto de Mário de Andrade era um modo também de polemizar com os nacionalistas, que preferiam citar o *Ensaio sobre a música brasileira* que interpretavam sobre o viés de um folclorismo simplista.” (EGG. 2004, p. 95²⁰)

O compositor Cláudio Santoro²¹, já aplicando em uma de suas obras a forma serial²², interessou-se em aprender com H. J. Koellreutter as bases da técnica dodecafônica. Entendido

¹⁸ LUCAS, Maria Elizabeth. *Comentário sobre “Nos Domínios da Música”, a propósito de O Banquete, de Mário de Andrade*. H. J. Koellreutter. In: *Cadernos de estudo: Educação Musical*. Belo Horizonte: Através, Nº 6, 1997.

¹⁹ *O Banquete*, de Mário de Andrade, lançado em forma de fascículos entre os anos de 1943 e 1945 que foram publicados na Folha da Manhã.

²⁰ EGG, André Acastro. O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe. Curitiba: UFPR, 2004. Dissertação de Mestrado, Departamento de História, Universidade Federal do Paraná.

²¹ Cláudio Santoro (1919 - 1989), compositor nascido em Manaus, participou do grupo Música Viva e é considerado um dos compositores de maior importância nacional.

²² A peça de autoria de Cláudio Santoro que possui organização serial é *Sinfonia para duas orquestras de cordas*, de 1940, mencionada por H. J. Koellreutter no livro de Kater (2001, p. 107).

para alguns que Santoro teria aprendido tal técnica com Koellreutter, criou-se a polêmica que disseminava a idéia de que o mentor do grupo Música Viva direcionava seus alunos a comporem a partir da técnica criada por Schoenberg (KATER, 2001). Mas podemos verificar a liberdade com que H. J. Koellreutter ensinava técnicas de composição a seus alunos – sem influenciar em escolhas temáticas e técnicas – ao observar a premiada cantata para vozes femininas *Negrinho do Pastoreio*, de Katunda, composta em 1946, sob a orientação de H. J. Koellreutter, onde está claramente confirmada sua aproximação dos temas folclóricos.

No ano de 1948, quando Katunda estava em viagem à Itália com o objetivo de freqüentar um curso de regência com Hermann Scherchen – grande influenciador e mestre de H. J. Koellreutter –, foi publicado na revista Música Viva nº 16 o *Apelo*, redigido no Segundo Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga. O *Apelo* reivindicava mudanças radicais para a música erudita, solicitando aos compositores de todo o mundo que se aproximassem mais do povo através da agregação de elementos mais “populares” em suas músicas, resultando assim numa elevação do nível da música popular e da maior aceitação e compreensão da música erudita pela massa. A resolução desse *Apelo*, que contou com a participação de Santoro, incidiu no Brasil justamente na música de vanguarda produzida por H. J. Koellreutter e seus alunos, que, acusados de se manterem do lado oposto do dos músicos nacionalistas, tiveram nesse momento da história o início de sua ruptura.

Os compositores do grupo, já inclinados à ruptura, se sentiram levados pela necessidade de compor de uma forma mais aproximada dos elementos populares da música brasileira. Katunda chegou ainda a redigir uma carta a Santoro exprimindo sua opinião, contrária à do colega – que participou do Congresso de Praga –, mas depois, no ano de 1950, com o advento da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, de autoria de Camargo Guarnieri, ela deixa o grupo Música Viva e redige no ano de 1952 seu texto *Atonalismo, dodecafonismo e música nacional* (In: KATER, 2001), onde critica duramente o ensino e a composição de estrutura dodecafônica.

Katunda, que desde criança teve um relacionamento estreito com a música popular, fez uma viagem à Bahia, em 1952, em razão de uma Campanha do Partido Comunista²³, onde aprofundou seus conhecimentos sobre o nordeste e o país, assistindo inclusive a uma “roda”

²³ Katunda filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro em 1936 e desligou-se dele em 1954.

de capoeira que resultou mais tarde em um artigo publicado na revista *Fundamentos* em 1952. Dessa forma, Katunda atuou na música brasileira de acordo com uma das principais propostas do *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, fazendo o estudo aprofundado do folclore.

Capítulo I - As três canções e seus ambientes composicionais

Nesta parte da pesquisa trataremos do “ambiente composicional” (*background*), sugerido pelo autor Jan LaRue (1992) como elemento básico necessário para iniciar-se uma análise musical. Relembramos aqui que o “ambiente composicional” engloba todo o processo social da composição em si, como o contexto histórico da época em que foi composta, movimentos sócio-musicais que poderiam ter interferido o compositor, conteúdo dos textos utilizados e informações sobre seus autores, bem como a influência da estética desses sobre o compositor da música.

Canção 1 – *Prenúncio do Sol, ou Aóion* (inserida em *Duas Líricas Gregas*)

A canção *Prenúncio do Sol, ou Aóion*,²⁴ é a primeira peça integrante da série *Duas Líricas Gregas*. Para conhecermos o universo de criação da canção *Prenúncio do Sol*, é indispensável o estudo aprofundado acerca da origem da escolha do tema “Líricas Gregas”.

O título “Líricas Gregas” é recorrente na obra de Eunice Katunda, aparecendo também em trabalhos com formação instrumental maior que somente canto e piano, com instrumentos e vozes solistas e/ou coro.

A primeira dessas é *Lirici Greci*²⁵ ou *Três Líricas Gregas*, que foi composta no ano de 1949, em Veneza, e, ao que nos parece, esta é a peça a que se referiu Eunice Katunda na carta *A minha viagem para a Europa*²⁶, na qual a compositora menciona um projeto de composição em conjunto com os colegas italianos Luigi Nono (1924 – 1990) e Bruno Maderna (1920 – 1973). A carta que, segundo Carlos Kater (2001), pode-se supor ter sido escrita no Brasil em abril de 1949, relata os acontecimentos da viagem que a compositora fez à Itália, com o objetivo de participar de um curso de regência ministrado pelo maestro alemão Hermann Scherchen (1891 – 1966), onde conheceu Nono e Maderna. O curso foi em Veneza, e a “volta” a que se refere Katunda no início do trecho da carta a seguir (KATUNDA, Eunice, apud KATER, Carlos. 2001 p. 60), diz respeito a um momento de sua viagem à Europa em que ela e os colegas já mencionados retornaram à Itália de um passeio à Suíça:

Voltei à Itália mas sem saber ainda quanto estava próximo o fim de minha viagem. A chamado de Scherchen, que foi a Florença dirigir um concerto com obras de Dallapiccola [27] nós três, Maderna, Nono e eu, fomos encontrá-lo e com eles passamos três dias durante os quais lhe fizemos conhecer uma série de líricas gregas para conjunto corais e instrumentais. Cada um de nós escrevera três. Eram todas dedicadas a ele, como um tributo de gratidão por tudo que foi Scherchen para

²⁴ *Aóion* é o outro nome dado por Eunice Katunda a essa canção e também a primeira palavra que aparece no texto em grego.

²⁵ *Lirici Greci*: do italiano “Líricos Gregos”, referindo-se aos poetas gregos da Antiguidade Clássica, período da história ocidental que se estendeu do século VIII a.C. ao século V d.C., aproximadamente.

²⁶ Carta inédita publicada no livro *Eunice Katunda, musicista brasileira*, de Carlos Kater. (São Paulo: Annablume, 2001, p. 57-62)

²⁷ Luigi Dallapiccola (1904 - 1975), compositor e pianista italiano, precursor do dodecafonismo na Itália.

cada um de nós: mestre, amigo e orientador. Essas líricas deverão ser apresentadas ainda este ano, pelo próprio Scherchen.

No dicionário de música *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*²⁸, somente as *Três Líricas Gregas* de Bruno Maderna são mencionadas – não constando nenhuma outra referência às “Líricas Gregas” de Nono ou Katunda – e a informação que se tem sobre elas nos dá apenas uma descrição geral da peça: “*Três Líricas Gregas*, textos de Íbicus, Melanippides e autor anônimo, para soprano solista, coro e instrumentos, de 1948.” Ainda no *The New Grove*, um comentário rápido sobre *Lírica Grega* (provavelmente a primeira das *Três*) a situa como a primeira obra de Maderna escrita dentro da estética serial, “publicada pela Ars Viva, provavelmente por meio da intervenção de Scherchen.”

Quanto à contribuição de Luigi Nono para o projeto dos três, no *site* da Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus²⁹, há menção de uma composição sua chamada *Due Liriche Greche*³⁰, do ano de 1948, com única gravação feita pela própria Fondazione, em 2004. Por meio da descrição dessa gravação, podemos concluir que *Due Liriche Greche* foi composta também para soprano solista, coro e instrumentos. Nesse mesmo *site* há a descrição do título das duas peças que compõem *Due Liriche Grechi – La stella mattutina* e *Ai Dioscuri* – e uma pequena referência a Eunice Katunda em um relato de Nono que será transcrita em português a seguir:

Em 1948, enquanto Scherchen dava seu curso de direção de orquestra, chegou a Veneza um grupo de trinta brasileiros (...). Entre esses brasileiros estava uma pianista e compositora de grande talento, que se chamava Eunice Catunda. (...) Scherchen favoreceu uma espécie de amizade entre ela, Bruno Maderna e eu.

Katunda e os dois colegas viveram uma amizade especial que se iniciou no curso de regência de Scherchen na Itália. Filiada ao Partido Comunista Brasileiro desde 1936, Katunda parece ter influenciado a inscrição dos colegas no Partido Comunista Italiano. Segundo artigo de

²⁸ *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, compilação de Stanley Sadie, London: Macmillan, 1980.

²⁹ L’Archivio Luigi Nono foi fundado Veneza, Itália, em 1993, por iniciativa de Nuria Schoenberg Nono, filha do compositor Arnold Schoenberg (1874 – 1951) e viúva de Luigi Nono.

³⁰ *Liriche Greche*: do italiano “Líricas Gregas”, referindo-se às poesias gregas – ou clássicas – da Antigüidade Clássica, período da história ocidental que se estendeu do século VIII a.C. ao século V d.C., aproximadamente.

2004 de Augusto Valente para a Deutsche Welle³¹ sobre Luigi Nono, “a progressista pianista brasileira Eunice Catunda está entre suas influências decisivas na época. Comunista declarada, é ela quem lhe apresenta a poesia de Federico García Lorca. Entre as primeiras obras do músico, constará um ciclo de ‘epitáfios’ para esse autor espanhol.”.



*Luigi Nono, Eunice Katunda e Bruno Maderna em Veneza, 1948.*³²

Finalmente, as *Três Líricas Gregas* de Eunice Katunda têm como título *Dormono* e *E il sonno*, respectivamente, a primeira e terceira peças – a segunda foi extraviada. A formação é diferente da de seus colegas, sendo de dois sopranos, dois contraltos e instrumentos.

Os textos utilizados pelos três compositores em suas peças parecem-nos terem sido retirados de *Lirici Greci*,³³ coletânea de textos de diversos poetas gregos da Antigüidade Clássica (séculos VIII a.C. a V d.C., aproximadamente), traduzidas para o italiano por Salvatore

³¹ Disponível no endereço eletrônico <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1182505,00.html>, acessado em 12 de abril de 2007.

³² Disponível no site da Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus: <http://www.luiginono.it/it/>.

³³ QUASIMODO, Salvatore. *Lirici Greci*. Itália: A. Mondadori Editore, 2ª ed. 1945.

Quasímodo³⁴. Tanto os títulos das peças de Nono e Katunda, quanto os nomes dos autores dos textos utilizados por Maderna, estão presentes nesse mesmo livro, que teve sua primeira edição no ano de 1944. Isso explicaria o uso do idioma italiano para os textos, que fizeram grande sucesso na Itália na década de 1940, mas que são de origem grega.

Podemos concluir, através da semelhança de datas, títulos e textos utilizados, que todas as “Líricas Gregas” especificadas acima, se tratam do fruto do já descrito projeto de composição em conjunto elaborado pelos três compositores.

No ano de 1961, Katunda irá aproveitar-se desse tema novamente, mas com a formação para canto e piano, aonde chegamos à série *Duas Líricas Gregas*, que tem como primeira canção a peça analisada a seguir, *Prenúncio do Sol*, ou *Aóion*, e como segunda, a peça *Pois que tão raramente*, ou *A Flauta*; assim:

Duas Líricas Gregas

I – *Prenúncio do Sol*, ou *Aóion*

II – *Pois que tão raramente*, ou *A Flauta*

Essa série, composta de duas curtas canções com textos retirados da mesma fonte de que foram extraídos os textos das peças comentadas anteriormente, possuem a peculiaridade de, na primeira canção, ter sido utilizado o idioma original dos poemas, o grego – cuja transcrição também consta no livro de Salvatore Quasímodo –, além do português e, na segunda, uma livre tradução feita por Katunda do texto em italiano para o português. Através da gentil colaboração de Luíza Monteiro de Castro Silva Dutra, que traduziu do grego para o português o texto de *Prenúncio do Sol*, pudemos afirmar de quem era a autoria do texto e que esse continha o mesmo significado do trecho em português colocado pela compositora nessa primeira canção. Outra notável característica dessa série de canções é o emprego do texto em português nas duas canções: também se identifica facilmente o texto da segunda canção como uma tradução do italiano, trabalho muito provavelmente de autoria da compositora. Podemos dizer então que o texto de *Prenúncio do Sol*, ou *Aóion*, é do poema de Íon de Quios³⁵,

³⁴ Salvatore Quasímodo (1901 – 1968), poeta, tradutor e crítico literário italiano, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura no ano de 1959.

³⁵ Íon de Quios (490 a 422 a.C.), poeta grego da Antigüidade Clássica.

traduzido para o italiano sob o título *La stella mattutina* e o texto de *Pois que tão raramente*, ou *A Flauta é* do poema de Estesícoro traduzido para o italiano sob o título *A me non dà quiete*.

Não podemos afirmar quais são as características musicais das “Líricas Gregas” compostas para o projeto de Eunice Katunda e seus amigos italianos, mas todo o contexto da época e local de sua concepção, nos sugerem terem sido escritas dentro da estética atonal. As peças dedicadas ao mestre Hermann Scherchen, foram compostas sob orientação de Maderna, escritas durante os anos em que Katunda fazia parte do grupo Música Viva, e algum tempo após sua participação em um curso de técnica dodecafônica ministrado por H. J. Koellreutter em Milão, na Itália.

Podemos, ainda, citar mais quatro séries que Eunice Katunda compôs utilizando o termo “Líricas” em seus títulos:

- *Seis Líricas Gregas*: do ano de 1964, com formação maior que as “Líricas” anteriores – incluindo um coro de vozes mistas –, utilizando também os textos traduzidos por Salvatore Quasímodo, em italiano;
- *Líricas Brasileiras*: de 1967, para canto e piano, constituída de duas canções com texto de Mário de Andrade;
- *Due lirici di Ungaretti*: também do ano de 1967, para canto e piano, constituída de duas canções, textos em italiano de Giuseppe Ungaretti³⁶;
- *Sete Líricas Brasileiras*: do ano de 1972, para canto e piano, junção de *Líricas Brasileiras*, *Seresta do Maior Amor* (de 1958, com texto Vinícius de Moraes) e *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*.

Ao observar a quantidade de vezes que Katunda empregou o termo “Líricas” envolvendo sempre o mesmo livro de poesias gregas traduzidas para o italiano, nota-se como foram importantes e como influenciaram em sua escrita os vários aspectos relacionados à sua viagem à Itália, ao considerar a amizade com Luigi Nono e Bruno Maderna, o aprendizado com Hermann Scherchen e o interesse da compositora pela história e cultura européias – mais especificamente a italiana. Ainda na ocasião de sua viagem à Itália, Katunda teve a

³⁶ Giuseppe Ungaretti (1888 - 1970), poeta italiano nascido no Egito, filho de pais italianos.

oportunidade de oferecer recitais, incluindo no repertório primeiras audições de obras de compositores estrangeiros, brasileiros e de sua própria autoria.

Vemos, então, que o “ambiente composicional” da canção *Prenúncio do Sol* ou *Aóion*, está repleto de ligações com os momentos vividos anteriormente por Katunda na Itália, momentos de contato com a música atonal e com o grupo Música Viva, apesar dela ter sido composta cerca de dez anos depois de seu rompimento com o grupo.

Canção 2 - *Moda da Solidão-Solitude* (inserida em *Líricas Brasileiras*)

1. A relação entre a canção *Moda da Solidão-Solitude* e o *Ensaio sobre a música brasileira*³⁷

No livro *Música Viva e H. J. Koellreutter, movimentos em direção à modernidade*, de autoria do musicólogo Carlos Kater (2001, p.93), consta um depoimento da compositora Eunice Katunda ao autor, em que ela dizia ter no “*Ensaio sobre a música brasileira* seu predileto livro de cabeceira”. Surge, então, a partir desse depoimento, o interesse em procurar em uma das canções para canto e piano de Eunice Katunda, alguma semelhança entre as orientações de Mário de Andrade em seu *Ensaio* e as características musicais da canção da compositora. A canção aqui escolhida, a *Moda da Solidão-Solitude*, tem texto de Mário de Andrade e foi composta em 1967.

Sabe-se que o poeta e crítico musical Mário de Andrade (1893-1945) correspondia-se com os compositores expressando seu posicionamento frente às obras musicais desses, mas foi através do *Ensaio sobre a música brasileira* que ele alcançou gerações posteriores: os descendentes diretos de compositores alunos seus – alunos como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri –, ou aqueles que de uma forma intuitiva acabaram por adotar suas sugestões. Será assim, inicialmente através de uma herança direta, e posteriormente conduzida por escolhas pessoais, que Eunice Katunda será influenciada pela principal obra teórico-musical de Mário de Andrade.

1.1. O *Ensaio sobre a Música Brasileira*

De significativa parte da obra de Mário de Andrade dedicada ao estudo teórico da música, o *Ensaio* é a primeira, e dirige-se aos jovens compositores. O *Ensaio* se propôs a uma sistematização do uso do folclore e da música popular na música nacional, de forma a resolver discussões e dúvidas dos próprios compositores. De acordo com NEVES (1981, p. 42), “no início do *Ensaio sobre a música brasileira* ele (Mário de Andrade) diz diretamente: ‘Certos problemas que discuto aqui me foram sugeridos por artistas que se debatiam neles’.”

³⁷ A primeira edição do *Ensaio sobre a música brasileira* é do ano de 1928.

Mário de Andrade então discorre sobre os elementos constitutivos da música (ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma), debatendo e sugerindo a forma de se empregar os elementos do populário na música artística (ANDRADE. 2006, p.20). Situado na segunda fase da obra de Mário de Andrade, o *Ensaio* possui ainda o enfoque sobre a função social da obra artística, que deveria contribuir de alguma maneira para a afirmação da música nacional que, por sua vez, deveria refletir as características do povo brasileiro.

Ao longo do *Ensaio*, Mário de Andrade cita grande quantidade de trechos de composições de Villa-Lobos a servir de exemplo, evidenciando a grande admiração do musicólogo por esse compositor que reuniu alguns aspectos positivos em seu modo de entender. Ainda segundo ele, a assimilação de elementos folclóricos e populares por Villa-Lobos é articulada a partir da forma proposta no seu *Ensaio*: não como mera apresentação de temas melódicos e ritmos ou harmonizações, mas como pontos de partida para o desenvolvimento da criação artística.

2. As características do *Ensaio* voltadas à *Moda da Solidão-Solitude*

“A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa.” (ANDRADE. 2006, p. 21).

Nessa frase, que consta no seu *Ensaio*, Mário de Andrade recomenda que não se recuse a influência européia, estando ela presente no folclore brasileiro ou na técnica composicional, refletindo dessa forma seu posicionamento antropofágico³⁸. “O folclore [em sua forma primária] limita as pessoas... Para mim, ele representa a possibilidade de amplificar o nosso universo criativo.” (KATUNDA, *apud* KATER, 2001, p. 38): Eunice Katunda, ao abandonar o grupo Música Viva e ao voltar-se contra a música dodecafônica com a publicação de seu texto *Atonalismo, dodecafonismo e música nacional* (de 1952), inicia uma nova fase, voltada algumas vezes à temática folclórica brasileira, mas ainda utilizando recursos técnicos de experimentação composicional derivados de seu contato com a música de vanguarda.

³⁸ Esse “posicionamento antropofágico” de Mário de Andrade é derivado do *Manifesto Antropofágico* redigido por Oswald de Andrade e publicado na Revista Antropofagia, em 1928. O Manifesto, que fazia alusão ao suposto canibalismo dos índios brasileiros, declarava que era necessário primeiramente assimilar o material cultural estrangeiro para então adaptá-lo à nossa cultura.

2.1. Um pouco sobre a *Moda da Solidão-Solitude*

A escolha da canção *Moda da Solidão-Solitude* como objeto de observação da influência do *Ensaio sobre a música brasileira* na obra de Eunice Katunda, deve-se primeiramente ao fato de ser uma das canções da compositora com texto de Mário de Andrade. Outro fato que nos chama atenção para essa canção, é que ela situa-se aproximadamente à metade da vida composicional de Katunda, época que podemos considerar musicalmente amadurecida.

A *Moda da Solidão-Solitude* é a segunda peça integrante de *Líricas Brasileiras* que, conforme currículo da compositora³⁹, foram compostas em 1967. São elas:

I – *Moda do Corajoso*

II – *Moda da Solidão-Solitude*

Líricas Brasileiras foram compostas sobre textos de Mário de Andrade. O texto da *Moda da Solidão-Solitude* é a poesia *Canção*, datada de 1940, localizado no livro de poesias *A Costela do Grão Cão*⁴⁰.

A seguir, apresentamos a poesia utilizada na íntegra na composição de Eunice Katunda, *Moda da Solidão-Solitude*:

Canção

(Rio, 22-XII-1940)

...de árvores indevassaveis
 De alma escura sem pássaros
 Sem fonte matutina
 Chão tramado de saudades
 À eterna espera da brisa,
 Sem carinhos... como me alegrarei?

³⁹ A compositora redigiu seu próprio Curriculum Vitae e, segundo Joana Holanda, (em tese de doutorado de 2006) foi elaborado após 1981.

⁴⁰ Publicado em *Poesias Completas*, antologia de 1974, 4.ed. São Paulo: Martins.

Na solidão solitude,
Na solidão entrei.

Era uma esperança alada,
Não foi hoje mas será amanhã,
Ha-de ter algum caminho
Raio de sol promessa olhar
As noites graves do amor
O luar a aurora o amor... que sei!

Na solidão solitude,
Na solidão entrei,
Na solidão perdi-me...

O agouro chegou. Estoura
No coração devastado
O riso da mãe-da-lua,
Não tive um dia! uma ilusão não tive!
Ternuras que não me viestes
Beijos que não me esperastes
Ombros de amigos fieis
Nem uma flor apanhei.

Na solidão solitude,
Na solidão entrei,
Na solidão perdi-me,
Nunca me alegrarei.

Nota sobre a poesia: foi mantida a ortografia como apresentada no livro de Mário de Andrade, *Poesias Completas* (4ª ed. São Paulo: Martins, 1974).

Líricas Brasileiras, depois agrupadas a outras cinco peças, formaram uma série de canções para canto e piano com o título *Sete Líricas Brasileiras*.

2.2. A verificação dos elementos musicais do *Ensaio sobre a música brasileira na Moda da Solidão-Solitude*

O Ritmo

Mário de Andrade defende em seu *Ensaio* que seria comum à rítmica brasileira a característica de funcionar como “verdadeiros recitativos”, conseqüência da mistura de “elementos estranhos” dos povos que ajudaram na formação da nação brasileira. Os compositores, ao tentarem transmitir em sua música extratos do folclore popular, o fariam de forma deturpada, transformando todo e qualquer ritmo livre, derivado da prosódia, em síncopas. Mas o autor cita “a obsessão da síncopa” como o maior problema da rítmica na música brasileira. Segundo Mário de Andrade, “muitos movimentos sincopados não são síncopas”, e a maneira mais correta de retratar a rítmica do folclore, respeitando a prosódia, seria “a diluição característica da síncopa em tercina com acentuação central, costume freqüentíssimo em nosso jeito de cantar”.

Na *Moda da Solidão-Solitude*, Katunda organizou a distribuição dos fonemas do texto de Mário de Andrade de forma que as células rítmicas escolhidas por ela se assemelhassem muito ao ritmo da **fala natural** de quem os recitasse, respeitando assim a prosódia do texto do poema. Katunda utiliza-se muito da tercina, proposta por Mário de Andrade em substituição à síncopa em excesso, o que também torna a rítmica de sua canção mais fácil para a execução em *legato*, combinando com o caráter indicado no início do manuscrito, “calmo-nostálgico”:

de ar - vo - res in - de - vas - sa - veis, De

rall....

Fig. 1, capítulo I, canção 2: Utilização da tercina, aproximando o ritmo à fala natural de quem recita o texto. Em *Moda da Solidão-Solitude*, c. [4,5 e 6].

Nem u - ma flor a - pa - nhei...

p rallentando e dim, porém marcato

Fig. 2, capítulo I, canção 2: Utilização da tercina em *Moda da Solidão-Solitude*, c [84, 85 e 86].

A Melodia

A questão principal a ser tratada pelo autor no elemento melodia é a “invenção melódica expressiva”, que segundo Mário não seria correto simplesmente imitar motivos folclóricos nem tão pouco desrespeitar a retórica contida no sentido de cada palavra do texto, mas sim utilizar a melódica popular, desenvolvendo-a e empregando a melodia que mais se assemelhe às palavras.

Podemos compreender a proposta de Mário de Andrade na canção de Katunda fazendo a relação entre a linha melódica da canção e a poesia de Mário de Andrade. Selecionou-se um trecho da peça para observar-se a presença de semelhanças entre o movimento melódico e o sentido da palavra:

- A finalização em movimento melódico ascendente na palavra “carinhos” (Figura a seguir) nos traz a idéia de dúvida, e a continuação dessa frase em movimento descendente com pequenos intervalos no fim do verso “como me alegrarei?” nos sugere certa melancolia, quase conformação, remetendo à fase poética em que Mário de Andrade escreveu este poema⁴¹:

14 bri - sa... Sem ca - ri - nhos, co - mo me a - le - gra - rei?

p subito e rallentando

14

Fig. 3, capítulo I, canção 2 : Moda da Solidão-Solitude, c. [14, 15, 16 e 17].

A Polifonia

Para Mário de Andrade, a harmonia de caráter nacional seria aquela que, trabalhada através de métodos e técnicas provindas das escolas de harmonia tradicional européia, tivesse como ponto de partida uma harmonia popular desenvolvida habilidosamente. Da harmonia popular, que Mário considera “pobre por demais”, deve-se utilizar elementos como contracantos e variações temáticas, para em seguida desenvolvê-los por meio da harmonia européia. Segundo

⁴¹A *Costela do Grão Cão* foi escrito numa fase reconhecida por alguns estudiosos como de profunda crise existencial para Mário de Andrade.

Mário de Andrade, a harmonia européia estaria na raiz de toda a música popular e folclórica brasileira.

Eunice Katunda nomeou sua peça de *Moda*, gênero muito disseminado na música popular. A *moda* neste caso, refere-se às canções rurais que segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (2003), “em maioria absoluta as modas são legítimos romances, narrativas de fatos que impressionam a imaginação popular, casos de todo gênero [...] Mais raramente, são líricas e amorosas.” A compositora, como já mencionado, nomeou as duas canções com texto de Mário de Andrade como *Líricas Brasileiras*, portanto, poderíamos pensar que é uma moda lírica e amorosa. As modas são geralmente acompanhadas por violas e são cantadas a duas vozes em intervalos de terças sobrepostas. O baixo melódico da *Moda da Solidão-Solitude* tem características semelhantes à escrita para violão, o que nos remete a moda-de-violão. Mário de Andrade sugere em seu *Ensaio*: “...os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia” (p. 41). Cabe aqui reforçar que nessa época, Katunda já havia estudado composição, harmonia e orquestração com mestres de estética nacionalista – como Camargo Guarnieri – e da estética dita universal, – com H. J. Koellreutter – evidenciando assim o domínio técnico tanto da harmonia tradicional européia quanto da de vanguarda.

A Instrumentação

Quanto à instrumentação, Mário de Andrade sugere que não se acrescente nas obras dos compositores os instrumentos mais comuns na música popular, mas o musicólogo sugere que se faça o tratamento dos instrumentos tradicionais – da música de concerto –, quer estejam eles mais próximos do povo e de seu jeito característico de tocar, quer estejam nas salas de concerto. Mas essa atitude do compositor não deve ser feita simplesmente através da imitação da sonoridade resultante da maneira popular de tocar, mas sim da técnica (p. 47):

Que o violino banque o violão, que a gente procure fazer do piano um realejo de rua, uma caixinha-de-música ou uma orquestra são coisas que não me interessam e na maioria das vezes são coisas de fato detestáveis. (...) Uma transposição da

técnica e dos efeitos dum instrumento sobre outro pode até alargar as possibilidades deste e pode caracterizar nacionalmente a maneira de o conceber.

Katunda, ao pôr em evidência o caráter de baixo melódico nessa canção, recordando uma moda, se vale da linguagem idiomática que oferece o violão – instrumento adotado popularmente –, aderindo novamente a uma das recomendações de Mário de Andrade.

A seguir, exemplo de trecho da *Moda da Solidão-Solitude* em que o baixo melódico assemelha-se à linha pontuada, comumente escrita para o violão:

The image shows a musical score for a piece titled 'Moda da Solidão-Solitude'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, with lyrics written above it: 'E - ra u - ma es - pe - ran - ça a - la - da Não foi'. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, with a '31' measure marker and the instruction 'a tempo'. The music features a melodic line in the piano that mimics a dotted rhythm, characteristic of a guitar accompaniment.

Fig. 4, capítulo I, canção 2: *Moda da Solidão-Solitude*, c. [31, 32 e 33].

A Forma

No capítulo que discorre sobre a forma, a primeira crítica de Mário de Andrade diz respeito aos títulos escolhidos pelos compositores para nomear suas peças. Segundo Mário, colocar a palavra “brasileira” no título de uma composição, seria concordar com a característica de “música exótica” produzida pelo país. O compositor deveria agregar à sua obra a diversidade das formas características da música popular utilizando-a como inspiração.

Katunda, ao nomear sua canção de *Moda da Solidão-Solitude*, procede em concordância com essa sugestão de Mário de Andrade, empregando a palavra *Moda* como substituta para a palavra *Lied* ou *Ária*, mas ao intitular as duas peças de *Líricas Brasileiras*, comete então uma das faltas mais graves segundo a ótica de Mário de Andrade.

3. Conclusão do “ambiente composicional” da canção 3 - *Moda da Solidão-Solitude*

Observando algumas das sugestões e críticas feitas por Mário de Andrade para a construção de uma música nacional que não fosse como a que vinha sendo produzida pelos compositores da época, e focando a peça de Eunice Katunda e sua pesquisa musical, nota-se que há uma grande quantidade de semelhanças entre a forma utilizada pela compositora e o método sugerido pelo autor do *Ensaio*.

Voltando à função social da música, que, segundo Mário de Andrade, seria auxiliar na construção de uma música nacional que não recusasse os elementos oriundos da Europa, observou-se também que Katunda utilizou toda bagagem e conhecimentos técnicos assimilados durante seu contato com vários mestres e diferentes culturas.

Eunice Katunda nunca chegou a estudar pessoalmente com Mário de Andrade, e foi aluna de Camargo Guarnieri por um período curto de tempo – aproximadamente dois anos –, mesmo assim podemos perceber a grande influência dos ensinamentos de Mário de Andrade para a vida artística da compositora e, mais especificamente, do *Ensaio sobre a música brasileira* sobre a canção que foi analisada aqui.

Podemos afirmar então que o *Ensaio sobre a música brasileira* foi referência para Katunda, compositora de geração posterior à dos primeiros músicos denominados nacionalistas – que acompanharam de perto os ideais de Mário de Andrade – e que, mesmo atravessando fortes momentos e tendências estéticas conflitantes, os métodos composicionais e a história da música brasileira sempre se servirão, como referencial, deste que talvez seja o principal estudo sobre a música nacional até os dias de hoje.

Canção 3 – *Incelença das Ave-Marias* (inserida em *Quatro Cantigas de Velório - Incelenças*)

Passaremos então ao “ambiente composicional” da última canção a ser tratada neste trabalho, que é também a última canção para canto e piano composta por Eunice Katunda, datada do ano de 1972. *Incelença das Ave-Marias* é a peça final de *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, e engloba momentos que nos lembram motivos melódicos e rítmicos já apresentados antes nas três primeiras. As *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* se configuram desta forma:

I – *Incelença dos cravos e rosas*

II – *Incelença do Anjo-Serafim*

III – *Incelença do Anjo do Céu*

IV – *Incelença das Ave-Marias*

Vimos que o aprendizado musical de Katunda percorreu várias linhas de pensamento, muitas vezes conflitantes – como é o caso do estudo da música dodecafônica durante o período em que ela esteve na Itália e ligada ao grupo Música Viva, e do estudo aprofundado da música nacional de acordo com as idéias de Mário de Andrade, durante grande parte de sua vida musical, aproximando-se mais de uma música que se enquadrava na estética nacionalista. Mas Katunda nunca se auto-intitulou seguidora de um movimento ou de outro, e podemos sentir como sua música oscilou, indo e voltando, por entre conceitos estéticos e culturais. No momento em que se situa o “ambiente composicional” da canção *Incelença das Ave-Marias*, Katunda já havia feito o que sugeriu Mário de Andrade quando se referiu à fase da *tese* nacional em seu *Ensaio* (ANDRADE. 2006, p.34): viajando pelo nordeste do país e interior do estado de São Paulo, Katunda atuava na pesquisa do folclore nacional, recolhendo informações e utilizando-as para trabalho aprofundado em suas composições.

Durante a década de 1960, Katunda realizou várias turnês pelo Brasil e Estados Unidos tocando suas composições em recitais de grande repercussão positiva por parte da crítica especializada (KATER, p. 35-37), mas parou de tocar no início da década de 1970 em função de um acidente que a impediu de continuar viajando. Houve então um período mais dedicado à composição, e é no ano de 1972 que serão compostas cerca de sete novas peças, dentre elas

as *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* que, pouco depois, ainda em 1972, serão acrescidas a *Seresta do Maior Amor* (canção de 1958, com texto de Vinicius de Moraes) e *Líricas Brasileiras* (canções de 1967, com textos de Mário de Andrade) para formarem as *Sete Líricas Brasileiras*. Estreadas pelo soprano Olga Maria Schroeter⁴² e a própria compositora ao piano na rádio MEC do Rio de Janeiro, essas sete canções não parecem terem sido colocadas dentro de uma mesma série por alguma razão especial, mas talvez por alguma exigência da própria rádio, na época, ou simplesmente por conterem algo em comum, como textos de temas ou de autores brasileiros.

O livro de José Nascimento de Almeida Prado

A origem dos textos utilizados nas *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* nos revela a retomada de temas folclóricos nacionais pela compositora, que provavelmente os retirou do livro *Trabalhos fúnebres na roça*⁴³, datado de 1947, de José Nascimento de Almeida Prado. Consideramos uma “retomada”, porque na época anterior à concepção das *Cantigas de Velório*, Katunda já havia utilizado os temas do folclore brasileiro da região interiorana dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Alagoas entre outros, – apesar de que, se tratando de folclore, sempre se utilizou mais do afro-brasileiro – mas não os utilizava como tema de suas peças desde o ano de 1958.

Não nos é possível saber exatamente de onde foram retirados os textos utilizados por Katunda nas *Incelenças*, mas no livro *Trabalhos fúnebres na roça* encontramos todos os quatro textos, localizados no mesmo trecho do livro.

O livro do folclorista José Nascimento de Almeida Prado é uma pesquisa onde são abordados os costumes folclóricos da região sul do estado de São Paulo, relacionados à preparação dos corpos defuntos. Em seu livro, as incelenças⁴⁴ são rezas cantadas, entoadas no “trabalho fúnebre” chamado “guardamento do defunto”. O “guardamento do defunto” inclui “rezas cantadas ou rezadas em voz muito baixa, muitas e variadas, tipicamente sertanejas, tristes e belas, com aquele cunho característico de religião e de respeito.” (PRADO. 1947, p. 25-26).

⁴² Olga Maria Schroeter, renomada cantora lírica (soprano) nascida na cidade de Erechim, no estado do Rio Grande do Sul.

⁴³ PRADO, José Nascimento de Almeida. *Trabalhos fúnebres na roça*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.

⁴⁴ Neste trabalho, usaremos o termo “incelenças” escrito da forma como a compositora utilizou em suas composições musicais.

Na presença do corpo do defunto – que fica exposto na casa dos familiares para receber visitas de conhecidos durante todo dia e noite –, um grupo formado por um padre “capelão”, que possui qualificação vocal de baixo ou barítono, e mais alguns poucos homens e mulheres, formam o conjunto vocal responsável por entoar os cantos, ajoelhados e frente a um pequeno altar improvisado (p. 29 e 30).

Prado descreve a ordem de rezas cantadas que era obedecida, sofrendo algumas modificações de região para região, mas nunca deixando de apresentar a incelença, “absolutamente indispensável em todas as rezas de guardamento defunto” (p. 42) em qualquer das configurações pesquisadas por ele: “No Brasil todo, do Amazonas ao Rio Grande do Sul, jamais se deixa de rezar, ou melhor, de cantar as ‘inselências’, nos guardamentos de defuntos. No Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais, Estado do Rio de Janeiro e talvez Espírito Santo e Mato Grosso, rezam mais ou menos como rezamos⁴⁵.” (p. 42). Durante a noite, após algumas outras rezas cantadas como “Deus vos Salve” e “Salve Rainha”, há um momento de descanso para os rezadores, a quem é servido “café com mistura e o quentão” (p. 36). Antes da meia-noite ou por volta das dez horas da noite, ocorre então o momento principal da preparação do defunto: começa a entoação das incelenças e dos “benditos”, que são rezas de “passá a noite”, de “vigiá defunto”⁴⁶ ou simplesmente de “guarda”.

Quanto à origem das rezas, Prado acredita serem luso-africanas por possuírem “misticismo de tonalidade acentuadamente africana”, por seus capelães serem geralmente negros, e por possuírem conteúdo extraído das orações da Igreja Católica. O autor ainda lembra que os textos foram copiados de forma errada no que toca à maneira de escrever, e foram se transformando pela pronúncia, pelo passar do tempo e pela numerosa quantidade de cópias. Prado considera que as rezas parecem terem sido criadas por “semi-analfabetos”, com repetições “monótonas” de palavras e “caráter acentuadamente africano”, e ainda, construídas com melodias “paupérrimas” e “simplíssimas” (p. 29).

No que toca a parte musical, além de transcrever as melodias que observou, o autor descreve os temas musicais como frases longas com “ritmo e cadência de tonalidade sacra”, as vozes

⁴⁵ Ao referir-se à terceira pessoa do plural, Prado se refere às pessoas que ainda praticam os costumes folclóricos fúnebres no estado de São Paulo.

⁴⁶ Como vemos aqui, serão transcritos os trechos do livro de Prado exatamente como foram editados no ano de 1947.

dos rezadores como “às vezes não impostadas”, com “falsetes guturais”, com “pequena e breve apogiatura, em geral de uma quinta” (p. 29).

As quatro incelenças no livro *Trabalhos fúnebres na roça* e na obra de Katunda

Transcreveremos a seguir um trecho (p. 43) que Prado acrescentou em seu livro sobre as incelenças, consideradas indispensáveis e as mais tocantes rezas do “guardamento do defunto”:

Gonçalves Fernandes, em seu já citado livro, de 1938, “O Folclore Mágico do Nordeste”, no capítulo sobre “Velório” (pgs. 66), descreve detalhadamente esse ato fúnebre da região [...]:

“Na sala melhor da casa, estendido na rede, em caixão, ou mesmo numa esteira, passa o corpo toda a noite, iluminado de velas. Em redor cantam ‘excelências’ seus amigos, enquanto outros bebem aguardente e conversam. Começam marcando o número de ‘excelências’ que deverão cantar, calculando quantas darão para chegar ao fim da noite. As ‘excelências’ são cantadas ao pé do morto, enquanto os ‘benditos’ são cantados à sua cabeça. [...] A toada da ‘excelência’ cresce dentro da noite como um órgão distante e de muito longe ouve-se a modulação cheia de síncopas”.

Também nesse relato de Gonçalves Fernandes⁴⁷, podemos concluir como o clima da noite de “guardamento do defunto” chegava ao seu ápice com a entoação das incelenças. Foi por meio do livro de Fernandes que Prado nos mostra, então, o texto que podemos sugerir ser a origem de uma de nossas quatro incelenças, da chamada por Katunda de *Incelença do Anjo do Céu*, configurando em sua série de *Incelenças* como a terceira delas⁴⁸.

Transcreveremos dentro das caixas de texto a seguir, o texto e a melodia extraídos das incelenças como consta em *Trabalhos fúnebres na roça*, e apresentamos após cada uma delas o texto que consta no fim da partitura manuscrita de *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*,

⁴⁷ Gonçalves Fernandes, (1909-1986) folclorista e psiquiatra pernambucano, especializou-se em religiosidade popular brasileira.

⁴⁸ Lembramos aqui que não temos a intenção de afirmar que a compositora retirou os textos de suas *Incelenças* do livro de Prado – *Trabalhos fúnebres na roça* –, mas as informações que contém o livro do folclorista são de extrema relevância e podemos continuar fazendo esse paralelo, já que a compositora também pesquisou o folclore das regiões interioranas do Brasil.

da compositora Eunice Katunda, para efeito de comparação, evidenciando assim a enorme semelhança com os textos do livro de Prado:

“Excelência dos velórios de Maranguape (pgs.74)”.

“Era uma hora,
Os anjo do céu me veio vê
Espera anjo do céu
Que eu também vou
Que eu também vou
Com você
Eu vou
Eu vou
Eu vou
Eu vou cantandolouvô”.

Música:

E - ra u - ma ho - ra os an - jo do céu veio me vê es - pe - ra an - jo do céu que eu
também vou com vo - cê Eu vou Eu vou Eu vou Eu vou cantando lou - vô

Segue depois
“Era duas horas etc.”

Trabalhos fúnebres na roça, p. 44

Texto da terceira canção de *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, de Katunda:

III – *Incelença do Anjo do Céu*

Na sua hora,
Um anjo do céu veio me ver...

Na minha hora.
Espéra, anjo do céu, que também vou.
Eu também vou, eu vou pro céu,
Eu vou cantando pro céu!
Na sua hora, um anjo do céu veio me ver.
Espera, anjo do céu, que também vou!
Eu vou cantando pro céu,
Na tua hora,
Na minha hora,
Anjo do céu!

Como vemos, Fernandes recolheu o texto e melodia acima em Maranguape, cidade da região metropolitana de Fortaleza, localizada no estado do Ceará.

Em seguida, Prado nos apresenta mais algumas incelenças, todas recolhidas no sul do estado de São Paulo, mas que segundo ele “havendo algumas delas que são cantadas em outras regiões” (p. 45). Dentre elas, encontramos as outras três que podem ser as origens das *Incelenças* de Katunda:

Além da hora de cantar [...], é necessário cantar um certo número de “inselências”, isto é, a mesma “inselência” repetida numericamente de 1 a 10, 1 a 12, [...] ou primeira, segunda, terceira, etc., até a décima, décima segunda [...], etc..

“As *Inselências*” – muito cantadas, em regra de início, de 1 a 10 vezes:

“Uma inselencia

Co meu Senhor Deus

Sinhora da graça

Os anjo do céu

Ave-Maria

Cheia de graça.

Duas inselencia

Co meu Senhor Deus

Sinhora da graça

Os anjo do céu

Ave-Maria

Cheia de graça.”

(Cantam até as 10 inselências)

Música:

Largo ♩=63

Uma in - ce - len - cia Co meu Si - nhor Deus Si - nho - ra da gra - ça an - jo do
ceu A - ve Ma - ri - a chei - a de gra - ça.

Segue "Duas inselencia etc. até 10."

Texto da quarta canção de *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, de Katunda:

IV – *Incelença das Ave-Marias*

Uma Incelença do meu Senhor Deus!
 Senhora das graças e os anjos do céu
 Ave Maria, cheia de graça.
 Duas Incelença do meu Senhor Deus!
 Senhora das graças e os anjos do céu
 Ave Maria, cheia de graça....

Música:

Larghetto ♩=80

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The melody is simple and lyrical, with lyrics written below the notes. The first line of music corresponds to the first line of lyrics, and the second line of music corresponds to the second line of lyrics.

U-na in-ce - len-éia do meu an-jo Se-ra - fim Que lá no céu Te-nho dois an-jo por mim

Si lá no céu tão can - ta-no de ale - gri - a ai - ai lá no céu tão can - ta-no de ale - gri a

“Inselência do anjo Serafim”

“Uma inselencia
 Do meu anjo Serafim
 Que lá no céu
 Tenho dois anjo por mi
 Aí lá no céu tão cantano de alegria”.

Texto da segunda canção de *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, de Katunda:

II – *Incelença do Anjo-Serafim*

Uma Incelença do meu anjo-Serafim,
Que lá no céu tenho dois anjos por mim...
Ai, lá no céu ‘stão cantando de alegria
Uma Incelença do anjo Serafim
Que lá no céu, tenho dois anjos por mim!

Música:

Larghetto ♩=70

U- ma ince - len- cia que nes- ta casa a- chei a - chei cra- vos e ro - sa e a frô de la- ran - gê- ra

“Inselência”

“Uma inselencia

Que nesta casa achei

Achei cravos e rosa

E a frô da laranjêra

Abram-se as porta

Deixai o vento entrá

Que eu quero vê no céo

Os anjo passιά”.

Trabalhos fúnebres na roça, p. 49

Texto da primeira canção de *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, de Katunda:

I – *Incелença dos cravos e rosas*

Uma Incелença que nesta casa achei...

Achei cravos e rosas e a flôr da laranjeira.

Abram a porta, deixem o vento entrar

Que quero ver o céu pra ver os anjos passar

Uma incелença que nesta casa achei

Achei cravos e rosas e a flôr de laranjeira

Ao comparar os textos das rezas recolhidas por Fernandes e Prado com os das canções de Katunda, podemos perceber a enorme semelhança entre eles. No que toca as melodias registradas pelos folcloristas e as melodias criadas por Katunda, não podemos dizer que há tanta semelhança, afinal, as canções da compositora não são pura e simplesmente arranjos ou variações de melodias populares, foram geradas a partir dos estudos de composição assimilados durante vários anos, com diversos mestres, incluindo as sugestões de construção da música nacional de Mário de Andrade.

O que podemos perceber entre as melodias, entre não somente as que aqui estão representadas mas entre todas do livro de Prado, é que existe somente ocorrência das tonalidades maiores – com um ou nenhum acidente como Dó Maior e Fá Maior – e principalmente uma grande predominância da tonalidade de Sol Maior⁴⁹. Quanto às *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* de Katunda, apesar de serem canções modais⁵⁰, também notamos a predominância de uma tonalidade nas armaduras mas, ao contrário do livro de Prado, no campo harmônico menor: o ambiente de Fá menor é mantido em quase toda a duração das *Incelenças*, exceto pela segunda, a *Incelença do Anjo-Serafim*, que mantém o ambiente de Mi menor, e entre elas é a que pede andamento mais acelerado.

Outras definições para o termo “incelenças”:

Ao procurar pelo termo acima no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (3ª ed., 2004) somos levados ao termo mais próximo, “excelência”, que tem como significado “Cantiga de velório em uníssono, sem acompanhamento instrumental.”.

Assim como aludiu Prado, também encontramos no livro *Folclore brasileiro: Pernambuco*, de Waldemar Valente⁵¹ a informação de que as incelenças que se iniciam com o texto “uma...” são repetidas até completarem dez ou doze vezes, mas neste livro, as incelenças seriam entoadas à cabeça do defunto, diferentemente do relato que consta no livro de Prado. Já na Enciclopédia da Música Brasileira (2003) encontramos definições semelhantes sobre as “incelências” ou “incelenças”, constando aí que são entoadas aos pés do defunto e que são em

⁴⁹ Não nos é possível afirmar se o autor de *Trabalhos fúnebres na roça* registrou as melodias em suas tonalidades originais, nas alturas reais cantadas pelos rezadores. Nesse trabalho, lidamos somente com os registros gráficos de Prado.

⁵⁰ Baseadas nos modos que, segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 3ª ed., 2004: “No sistema tonal clássico, seqüência dos tons e semitons dentro da oitava da escala diatônica.”.

⁵¹ VALENTE, Waldemar. *Folclore brasileiro: Pernambuco*. Funarte, 1979.

série de doze – essas, chamadas de “incelência das horas”. Porém, nessa Enciclopédia, encontramos a informação de que elas são entoadas somente por mulheres, diferentemente dos relatos de Prado, mas o detalhe de que as “incelências” eram as principais rezas da noite do “guardamento do defunto” e que depois de entoadas esse já estava “preparado” para a morte, é indiscutível entre as várias fontes de pesquisa sobre esse assunto.

Na análise literária da canção *Incelença das Ave-Marias* falaremos mais especificamente deste texto – que podemos chamar de poema – em particular.

Capítulo II – Análises literárias, análises musicais e relação texto-música das três canções

Neste capítulo apresentaremos as quatro análises musicais baseadas na metodologia apresentada por Jan LaRue em *Guidelines for Style Analysis* (1992) e as quatro análises literárias seguindo as sugestões de Norma Goldstein em *Versos, sons, ritmos* (2006), donde poderemos aliar os resultados de tais análises para observar possíveis relações do texto com a música, seguindo, assim, a proposta do grupo *Resgate da Canção Brasileira*.

A seguir, cada canção virá acompanhada de sua análise literária, de análise musical, da relação texto-música, e de nossas sugestões interpretativas, respectivamente:

Canção 1 – *Prenúncio do Sol, ou Aóion*

Análise Literária

1. O poema *Prenúncio do Sol, ou Aóion*

No capítulo que trata do “ambiente composicional” da canção *Prenúncio do Sol, ou Aóion*, vimos que, muito provavelmente, Katunda fez sua própria tradução do italiano para o português, e que retirou o poema no original grego e no italiano do livro de Salvatore Quasímodo, *Lirici Greci* (1945). O poema é de Íon de Quios (490 a 422 a.C.), poeta grego da Antigüidade Clássica.

Nesta análise literária trataremos somente do poema traduzido pela compositora, que dominava o idioma italiano, mas, para uma questão de divulgação de conhecimento, apresentaremos também o poema nos caracteres do idioma grego e do italiano, assim como está no livro de Salvatore Quasímodo – e assim como consta no manuscrito da canção –, além do poema em transliteração⁵² utilizado por Katunda, e de sua tradução.

O poema em grego, extraído do livro de Quasímodo:

ΜΕΛΗ

’Αοιον ’αεροφίταν ’αοτερα
μεινωμεν ’αελιου λευχοπτερυγα προδρομον.

O poema em italiano, extraído do livro de Quasímodo:

LA STELLA MATTUTINA

Aspettiamo la stella mattutina

⁵² Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 3ª ed., 2004: “*Transliterar: Representar (os caracteres de um vocábulo) por caracteres diferentes no correspondente vocábulo de outra língua.*”.

dall'ala bianca che viaggia nelle tenebre,
 primo annunzio del sole.

O poema, como transliterado na música de Katunda:

Aóion aerafoitan aстера
 meinomen héliou leukoptéruga pródromon.

Aguardemos a estrela matutina
 Asa branca que viaja nas trevas
 Prenúncio do sol.

Ao observar as várias formas do poema aqui mostradas, contando com o auxílio de traduções e pesquisas sobre o tema, pudemos afirmar que todos têm a mesma origem, são baseados no mesmo poema grego de Íon de Quios.

Trataremos agora do poema traduzido para o português pela compositora Eunice Katunda, *Prenúncio do Sol*.

2. A estrutura do poema

Ao escandir⁵³ do poema *Prenúncio do Sol*, encontramos os dois primeiros versos com alguma simetria, apresentando esquema rítmico muito semelhante que acaba por criar uma musicalidade constante durante a leitura do poema. O último verso, contendo a metade de sílabas, é como uma finalização em movimento descendente, que faz com o leitor sinta o término do poema, sensação essa provocado pelo tamanho do verso e pela única acentuação existente. Observe, a seguir, a escansão do poema:

2.1. Escansão (divisão do poema em sílabas poéticas, intercaladas por travessão⁵⁴), marcação das sílabas tônicas (sílabas tônicas em negrito) e esquema rítmico

⁵³ Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 3ª ed., 2004: “Escandir: Decompor (um verso) em seus elementos métricos”.

⁵⁴ Ao final de cada verso existem também as sílabas átonas, não contabilizadas (entre parênteses).

(representado pela sigla **E. R.**, número de sílabas à frente, e sílabas tônicas entre parênteses):

V01 A – guar – **de** – mos – a_es – **tre** – la – ma – tu – **ti** (na) E.R. 10(3-6-10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

V02 A – sa – **bran** – ca – que – vi – **a** – ja – nas – **tre** – (vas) E.R. 10(3-7-10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

V03 Pre – **nún** – cio – do – sol. E.R. 5(2)

1 2 3 4 5

É importante ressaltar que a escolha da acentuação rítmica é uma interpretação pessoal, podendo variar.

2.2. A localização das rimas no poema

V01 Aguardemos a estrela matutina

V02 Asa branca que viaja nas trevas

V03 Prenúncio do sol.

Os poemas gregos não possuíam rima como as conhecemos hoje. Para conferir musicalidade à leitura do poema, usava-se um artifício diferente, a estruturação dos versos em sílabas de duração longa ou breve. Mesmo no poema traduzido para o português, não encontramos rima significativa.

3. Os níveis de observação do poema

Pode-se fazer uma análise mais completa de um poema pelo viés de uma ótica interpretativa observando os três níveis sugeridos por Goldstein (2006) – Níveis lexical, sintático e semântico:

3.1. O nível lexical

Esse nível de observação mostra-nos detalhes sobre a linguagem aplicada ao poema por seu autor, revelando o significado das escolhas gramaticais feitas na construção do poema:

No poema *Prenúncio do Sol*, podemos diagnosticar uma linguagem culta pela forma com que o verbo “aguardar” foi conjugado mas, ainda assim, o texto do poema carrega palavras de entendimento fácil.

O verbo encontrado no primeiro verso do poema nos revela a condição do “eu lírico”. Conjugado no modo imperativo afirmativo, o verbo “aguardemos”, primeira palavra do poema, imediatamente nos leva a uma sensação de obediência, como se o que estivesse sendo falado fosse algo severo, uma ordem:

Aguardemos a estrela matutina

Asa branca que viaja nas trevas

Prenúncio do sol.

Por si só, o modo imperativo já define sua característica, a de ser uma **proposta com sentido de ordem**, mas podemos assimilá-lo de dois modos: como traduzimos acima, ou apenas como um convite.

O segundo e último verbo do poema está conjugado no presente do indicativo, tempo verbal que nos aproxima do acontecimento expresso pelo poema: a “asa branca que **viaja** nas trevas” ainda será aguardada, mas já podemos vislumbrá-la no céu, como o primeiro sinal do amanhecer, o “prenúncio do sol”.

3.2. O nível sintático

A organização e distribuição dos versos podem nos revelar algo sobre o poema.

Sabemos que o poema é uma tradução do original, e que também esse possui uma única pontuação em toda sua estrutura, o enfático ponto final. Mais uma vez nós somos levados a sentir a força com que essa única frase tem de nos ditar uma ordem, ou simplesmente um fato: a “estrela matutina” aparecerá, quer queiramos ou não, quer aceitemos o “convite”, ou não.

3.3. O nível semântico

A observação do nível semântico possibilita-nos concluir como o vocabulário e a construção sintática do texto contribuem para o significado maior do poema, e a observação de algumas figuras de efeito sonoro pode também contribuir para uma maior significação do texto. Na canção de Katunda, contamos ainda com o poema *Prenúncio do Sol* no grego transliterado e é interessante observar, juntamente com o português, se existem fonemas⁵⁵ que de alguma forma nos chamam a atenção, auxiliando na compreensão do nível semântico do poema. (Ver Anexo 1 - Considerações sobre os fonemas)

A aliteração⁵⁶, a importância dos sons das **consoantes** para *Prenúncio do Sol*:

Aóion aerafoitan astra	2[r]; 2[t]; 1[s]
meinomen héliou leukoptéruga pródromon.	3[m]; 2[n]; 1[t]; 3[r]
Aguardemos a estrela matutina	2[s]; 2[t]; 2[r]; 2[m]; 1[n]
Asa branca que viaja nas trevas	2[r]; 1[n]; 2[s]; 1[t]
Prenúncio do sol.	1[r]; 1[n]; 2[s]

A assonância⁵⁷, a importância dos sons das **vogais** para *Prenúncio do Sol*:

Aóion aerafoitan astra	4[a]; 2[i]; 1[o]; 1[e]
meinomen héliou leukoptéruga pródromon.	2[i]; 4[o]; 1[e]
Aguardemos a estrela matutina	4[a]; 2[e]; 1[i]
Asa branca que viaja nas trevas	3[a]; 4[e]; 1[i]
Prenúncio do sol.	1[i]

⁵⁵ Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 3ª ed., 2004: “Fonema: unidade mínima distintiva no sistema sonoro de uma língua”.

⁵⁶ Repetição de mesmos sons consonantais ao longo da estrofe ou de todo o poema (GOLDSTEIN, 2006).

⁵⁷ Repetição de mesmos sons vocálicos ao longo da estrofe ou de todo o poema.

Ao ler o poema *Prenúncio do Sol* em voz alta, percebemos como os fonemas consonantais como [r] e [t] empregam força às palavras. Quase “saltam” aos nossos olhos as sílabas formadas por mais de duas consoantes juntas, que emprestam uma articulação trabalhosa, que requer cuidado ao pronunciá-la. Quanto às assonâncias, temos em destaque o fonema vocálico [a], que caracteriza o poema estudado ao trazer clareza para seus versos. A constante aparição do som aberto e claro do fonema [a] em alguns versos, nos traz a idéia da luminosidade que surgirá dentro de poucos momentos com o surgir do sol e que já está presente por meio de sua precursora, a “asa branca que viaja nas trevas”.

Ainda inserida na análise do nível semântico, temos a presença da figura de linguagem alegoria, que é uma seqüência de metáforas, e de uma forma resumida podemos dizer que grande parte do poema é uma alegoria: tanto a “asa branca que viaja nas trevas” e o “prenúncio do sol” são metáforas, e ambas têm somente o intuito de enfatizar a importância e a função que exerce a “estrela matutina”. Assim, surge um parentesco poético entre os três versos do poema, que não só dizem algo sobre uma mesma coisa, quanto querem dizer a mesma coisa sobre algo.

4. Conclusões sobre o poema

Nas análises dos três níveis, vimos que o pequeno poema escolhido por Katunda é carregado de força em suas palavras, que com apenas uma frase – mas repleta de intenções – faz-nos sentirmos impelidos a obedecer a sua ordem. Uma pequena frase, pontuada intencionalmente e que tem em seus três únicos versos palavras que servem para aumentar o poder do mesmo evento que se aproxima, apresenta consigo tamanha autoridade, graças à sua estrutura, escolha de sons e significados.

Devemos ainda acrescentar que a compositora, que provavelmente foi quem traduziu o poema, conseguiu manter grande parte, senão todo o significado do poema, cuidando inclusive dos detalhes sonoros: a admirável escolha das palavras para a tradução, manteve a maioria dos fonemas originais em destaque, com maior atenção ao [a], que, como vimos exerce função especial.

Não podemos deixar de mencionar que a “estrela matutina” referida no poema, a “estrela da manhã”, ou ainda, a “estrela d’alva” é, como conhecemos popularmente o planeta Vênus, que pode ser visto do planeta Terra algumas horas antes do amanhecer e do anoitecer.

Podemos ainda parafrasear o poema de Íon de Quios como a espera pelo surgimento do planeta Vênus, que anuncia o Sol, assim como, mais metaforicamente, podemos traduzir como a espera de toda a humanidade por um bom agouro, um sinal que nos mostre que os momentos de “trevas”, as dificuldades terrenas, serão superadas pela claridade e poder de um futuro promissor.

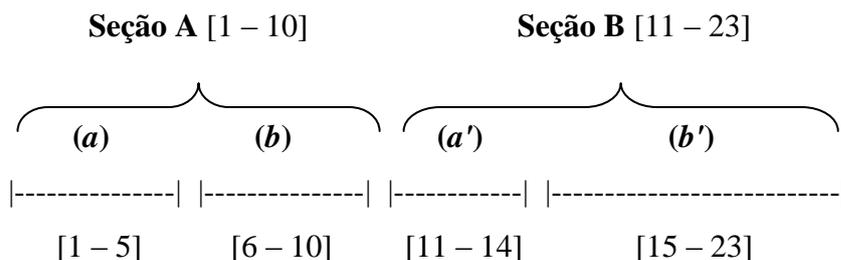
Análise Musical

Em *Guidelines for Style Analysis* (1992), Jan LaRue sugere que para atingirmos uma análise detalhada e organizada de uma canção, sejam esclarecidos os “padrões de dimensão” dos quais tratamos num certo momento. É importante que tenhamos em mente quais são os limites de nossas investigações, se estamos tratando de observações como o contorno melódico de um trecho de uma canção, de uma seção de uma canção ou de um conjunto de canções, por exemplo. Por isso, é interessante esclarecermos que a cada análise musical, nós direcionaremos uma pesquisa individual sobre cada uma de nossas três canções já abordadas no capítulo I - *As três canções e seus “ambientes composicionais”*.

LaRue divide sua metodologia de análise em cinco parâmetros que discutem observações em um “padrão de dimensão” preestabelecido: Som, Harmonia, Melodia, Ritmo e Crescimento serão focados dentro da canção *Moda da Solidão-Solitude*.

A canção *Prenúncio do Sol*, ou *Aóion*, foi composta no ano de 1961, e, juntamente com a canção *Pois que tão raramente*, ou *A Flauta*, forma a série *Duas Líricas Gregas*. Passaremos a seguir a uma divisão estrutural da canção para compreendermos melhor *Prenúncio do Sol*.

A canção está dividida em duas seções, que podemos chamar de seção **A** e seção **B**. Ambas seções possuem divisões internas que separam momentos distintos dentro da canção:



Passaremos agora aos cinco parâmetros sugeridos por Jan LaRue:

1. O Som em *Prenúncio do Sol*

1.1. O Timbre

Apesar de Katunda não ter deixado em seu manuscrito a indicação para qual voz *Prenúncio do Sol* é mais adequada, podemos dizer facilmente que foi escrita para voz aguda, devido à sua extensão. Não podemos afirmar que a canção não foi escrita para voz masculina mas, pela agilidade com que devem ser feitos os melismas⁵⁸ existentes na partitura, parece ter sido escrita para soprano. Ainda assim, nada impede que um tenor de voz ágil cante a peça de Katunda.

Como dissemos, é necessária uma voz brilhante e com agilidade suficiente para executar as notas agudas, pois o objetivo da canção parece ser atingir um alto nível de brilho. Não existem indicações na partitura quanto ao caráter que deve ser alcançado pelo canto. Para o piano existe a indicação de “una corda”, que pede ao pianista que utilize o pedal esquerdo, a surdina do piano, o que nos mostra a intenção da compositora de imprimir um caráter mais misterioso e abafado à voz do piano.

1.2. Dinâmica

A compositora nos deixou em seu manuscrito algumas indicações de dinâmica que podemos observar. A indicação de “*pp*” logo no primeiro compasso parece servir tanto para o canto

⁵⁸ Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 3ª ed., 2004: “*Melisma: Ornamento melódico que consiste na divisão de um determinado tempo musical num grupo de notas de valor breve, a fim de enriquecer a melodia.*”.

quanto para o piano, e deve ser mantida até o fim desta seção *a*, só modificada por alguns realces ocasionados por articulações como *staccato* e tenutas. Para a entrada da seção *b*, temos um grande aumento de dinâmica na linha do canto, já que agora temos um “*mf*” que caminha para um “*f*” através de um “crescendo”. Este aumento de dinâmica é logo recolhido novamente até o “*mp*” conduzido por um *diminuendo*, que exerce a função de atingir o ponto mínimo de som com a indicação “até desaparecer”, no fim da seção *A*. Já na linha do piano, as indicações de “*pp*”, “com pedal – muito leve” e *diminuendo molto*, parecem ser tentativas de impedir o crescimento excessivo de som, que pode ser induzido pelos movimentos rítmicos marcados desta seção *b*.

O início da seção *a'* possui a indicação de “*mf*”, que parece servir para os dois intérpretes da canção, que agora seguem juntos pelos mesmos níveis de dinâmica. Atinge-se um pico de dinâmica no compasso 12, mas logo depois surge o *diminuendo* que nos prepara para uma nova seção. Os primeiros compassos da seção *b'* mantêm o mesmo caráter de dinâmica do início da canção, com a diferença da movimentação pianística que nos faz caminhar para um aumento natural da dinâmica somado ao *sforzato* posicionado na voz do piano. No compasso 18, o piano cai em um “*pp* súbito” e não apresenta mais indicações de dinâmica até o fim da canção. Já a voz ataca o compasso 20 em “*f*” e tende a decrescer naturalmente até o “*pp*” do compasso 22. Apesar de não haver indicação de nenhum aumento de dinâmica, é praticamente impossível cantar as notas em direção à nota *Si bemol 4* mantendo o mesmo patamar de dinâmica do início da frase, portanto, é aconselhável que seja feito um “crescendo” natural necessário para a execução de tais notas.

1.3. Textura

A canção *Prenúncio do Sol* parece manter um padrão de melodia vocal sobre acompanhamento pianístico, típico das canções para canto e piano. Em alguns momentos, vemos que os acordes e as melodias criadas na linha do piano pontuam a melodia entoada pelo canto, criando os ambientes necessários para cada momento da canção. A voz do cantor passeia pela canção em sua melodia independente como se estivesse sempre apoiada noutro terreno construído pelos movimentos do piano.

2. A Harmonia em *Prenúncio do Sol*

Não existe nenhuma polarização tonal ou modal em *Prenúncio do Sol*, nem mesmo notas pré-fixadas em alguma série. Portanto, descartamos a possibilidade de ser uma canção construída de forma serial. O que podemos afirmar quanto às suas características harmônicas é que existe uma insistência na nota *Mi*, o que torna essa nota uma espécie de centro, como se houvesse alguma atração para seu som.

Outra característica que nos chama atenção em *Prenúncio do Sol* é a freqüente utilização de acordes formados por intervalos de quintas e quartas localizados na linha do piano. Encontramos também muitas melodias em uníssono, fazendo com que as notas da mão direita e esquerda do pianista toquem sempre juntas:

The image shows a musical score for the piano accompaniment of 'Prenúncio do Sol'. It consists of three staves: a vocal line at the top and two piano staves below. The vocal line starts at measure 15 with the lyrics 'A - - - za bran - - - ca, a - za'. The piano accompaniment features unison chords in both hands, indicated by circles around the notes. The dynamics are marked 'pp' and 'muito leve'. The tempo is indicated by a '8va' marking. The score includes triplets and various rhythmic values.

Fig. 1, capítulo II, canção 1: *Prenúncio do Sol*, seção B, acordes em uníssono nas duas mãos do piano, compassos [15 e 16].

3. Melodia em *Prenúncio do Sol*

A estabilidade com que a melodia do canto em *Prenúncio do Sol* é apresentada nos primeiros compassos, faz com que a relacionemos a um recitativo. Os acordes do piano nos primeiros compassos conferem um tom de solenidade e seriedade ao que está sendo proferido pela linha vocal. Nessa espécie de recitativo, é a primeira vez que a nota *Mi* nos chama a atenção: a frase melódica do canto inicia e termina com tal nota (Fig. 2).

Fig. 2, capítulo II, canção 1: Prenúncio do Sol, seção A, compassos [1 a 5].

A seção *b* possui uma melodia gerada pela nota *Mi*, deixada pela frase anterior. Notemos que os intervalos de quarta, tão presentes nos acordes da voz do piano, estão presentes também na melodia do canto no compasso 6:

Fig. 3, capítulo II, canção 1: Prenúncio do Sol, seção A, compasso [6].

Enquanto o movimento da melodia vocal expande para regiões mais agudas, o piano mantém-se em um ostinato e, fazendo esse movimento repetitivo, mantém a atenção voltada para a linha do canto. Já nos compassos 8 a 10, volta à seqüência de acordes típica do momento anterior.

Na segunda grande parte da canção, a seção a' possui uma primeira frase melódica vocal que deixa a nota *Fá#4*, para ser utilizada conseqüentemente na frase seguinte, que apresenta melodia culminante em um melisma que passa pela região aguda da voz.

É na parte b' que encontramos um primeiro e único elemento melódico que podemos chamar de motivo dentro da canção *Prenúncio do Sol*. A melodia do trecho “asa branca, asa branca”, que aparece na linha do canto nos compassos 15, 16 e 17, pode ser reconhecida neste momento, pois já foi anunciada anteriormente. Ao observarmos os compassos 8, 9 e 10, veremos que o piano apresentou essa mesma melodia, quando o texto da canção ainda era em grego:

The image shows a musical score for the song "Prenúncio do Sol". It consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line starts at measure 8 with the lyrics "pró - - - dro - - mon dim até desaparecer". A dynamic marking of *mp* is placed below the vocal line. The piano accompaniment also starts at measure 8 and includes markings for *grave*, *rallent.*, and *e dim molto*. Blue arrows in the piano part point to the notes in measures 8, 9, and 10, indicating a specific melodic motif. The piano part is marked with an *8^{vb}* at the bottom.

Fig. 4, capítulo II, canção 1: Prenúncio do Sol, melodia apresentada previamente pelo piano, indicada pelas setas, seção A, compassos [8, 9 e 10].

Fig. 5, capítulo II, canção 1: Prenúncio do Sol, melodia confirmada pelo canto, indicada pelas setas, seção A, compassos [15, 16 e 17].

Também nessa seção b', não podemos deixar de mencionar os movimentos em oitavas paralelas que são apresentados nos compassos 15 e 16 (Fig. 5). A melodia criada nessas quiálteras de três colcheias pode ser considerada o momento mais importante no que diz respeito ao piano. Após esse momento de brilho particular do piano, ele retorna aos acordes em blocos de oitava até finalizar em uma maior movimentação que segue o canto. Esse, por sua vez, chega ao ponto culminante da canção, com os melismas atingindo a nota mais aguda da extensão melódica vocal da canção.

É importante mencionar, ainda, que a compositora escolheu mudar as claves o quanto fosse necessário para atingir a região desejada da voz do piano sem que prejudicasse a leitura, facilitando para o pianista. Voltando à seção b (dentro da seção A), vemos que Katunda dobra a quantidade de sons ao substituir a clave de sol pela clave de fá na mão direita do piano (compassos 8, 9 e 10), atingindo assim o efeito desejado. Temos também a indicação “grave” que confirma a intenção da compositora de imprimir seriedade ao trecho. A compositora utiliza esse mesmo recurso no início da seção b', dessa vez trocando a clave de fá pela clave de sol na mão esquerda do piano, volta a utilizar somente claves de fá até os últimos compassos da canção, onde termina com duas claves de sol.

O âmbito da canção é delimitado entre as notas *Dó1* e *Mi5*, ambas na voz do piano. Quanto ao canto, a nota mais grave é o *Mi3* e a mais aguda, o *Si4*, tornando a canção muito adequada à voz do soprano, que concentra sua tessitura dentro dessa extensão.

4. O Ritmo em *Prenúncio do Sol*

Após observarmos os parâmetros som, harmonia e melodia da canção aqui analisada, notamos que a parte rítmica é o elemento que oferece mais possibilidades musicais à voz do piano. É por meio das várias mudanças de andamento e células rítmicas que o piano dita seus coloridos e ambientes e, secundariamente, se expressa por meio de sons e melodia.

Podemos explorar a canção por meio de seus ritmos:

- Seção *a* (A): A indicação de andamento nos anuncia o clima moderado desejado pela compositora. A melodia que o canto entoa no início da canção pode ser considerado um recitativo, movimento puramente rítmico, que se liga mais a gestos e intenções do que a sons. Durante essa parte, o piano mantém a concentração focada no canto através de seus acordes introdutórios, que parecem preparar a música.
- Seção *b* (A): o canto parece se preparar para uma melodia que virá, e ainda articula em recitativo. Enquanto isso, o piano surge com um ostinato formado pelas células colcheia pontuada e semicolcheia antes de retornar ao movimento de acordes.
- Seção *a'* (B): temos uma mudança de andamento, de 52, passamos a cerca de 46 semínimas por minuto, o que deixa a canção um pouco mais lenta. Enquanto o canto desenvolve sua melodia, o piano surge com um movimento sincopado em relação ao canto que cria tensão crescente no ouvinte.
- Seção *b'* (B): o piano participa intensamente da música com o movimentado padrão de colcheias em quiáltera que culmina em um acorde para voltar então a esse padrão típico da canção. Aos compassos finais, o piano acompanha o canto em seus movimentos rítmicos, terminando juntos a canção.

5. O Crescimento em *Prenúncio do Sol*

Podemos compreender o rumo e o sentido global da canção *Prenúncio do Sol* através das observações do Crescimento.

A canção *Prenúncio do Sol* parece desenvolver seu Crescimento mais por meio de ritmos e volume de notas do que de sons e harmonia. É sempre através do aumento da concentração de

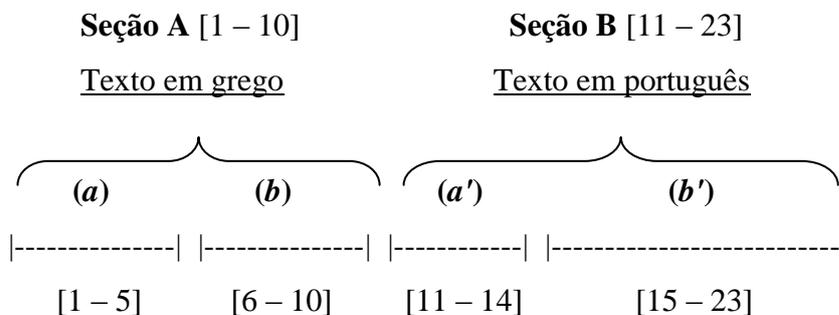
notas e a frequência com que elas surgem que podemos demarcar momentos de tensão e ambientes específicos dentro da canção. Vejamos:

- O movimento em recitativo do canto, somado aos acordes com repetição de notas em oitava na linha do piano conferem uma ambientação de solenidade e tensão, com o andamento moderado e regular.
- No momento em que o canto inicia sua melodia de fato (seção B), o piano assume gestos em contratempo com ele, o que reforça o aumento da tensão.
- As quiáteras dos compassos 15 e 16 na linha do piano, que resultam no acorde em sforzato (compasso 17), começam a refletir o momento culminante da canção.
- Nos últimos compassos, o piano se junta ao canto que, por meio de seus melismas atinge dois pontos de afirmação: a frase “prenúncio do sol” dos compassos 20 e 21, e a frase “prenúncio do sol” dos compassos 22 e 23.

A relação texto-música em *Prenúncio do Sol*

Concluída as análises literária e musical do poema de Íon de Quios e da canção de Eunice Katunda, podemos estabelecer algumas relações de semelhança entre os dois.

Katunda utilizou o poema *Prenúncio do Sol* duas vezes em sua canção, em grego e em português. É justamente entre as duas versões do poema que ela separa a canção e faz alterações muito significativas como a mudança de andamento. Notamos especialmente que a canção se mantém em estado recitativo até a seção B, onde Katunda passa a utilizar o texto em português:



Notamos, também, alguns movimentos melódicos que nos remetem às palavras que estão articulando naquele momento. Nos compassos 18 e 19, a palavra “trevas” está localizada num forte gesto descendente que cai abruptamente de uma subida que acabou de atingir a nota *Lá bemol 4* e dirige-se para um *fá bemol 3* que pode ser sentido pelo intérprete cantor como um grande deslocamento dentro das regiões da voz, causando sensação de nota muito grave:

Fig. 6, capítulo II, canção 1: Prenúncio do Sol, seção B, compassos [18 e 19].

Encontramos o mesmo tipo de relação do texto com a música quando o cantor profere a palavra “sol” (compasso 21): é nesse momento que o cantor atinge a nota mais aguda da extensão vocal da canção, o *Si4* que, podemos relacionar com o outro *Si4*, dessa vez bemol (compasso 23), última nota cantada em *Prenúncio do Sol*. Podemos dizer que, ao referir-se ao sol, objeto de tanto desejo na canção, a compositora agregou movimentos ascendentes, como se quisesse atingir o astro de maior importância para a humanidade.

Podemos, ainda, relacionar a insistência na nota *Mi* à origem grega do texto utilizado pela compositora: apesar de não aparentar nenhuma polarização, *Prenúncio do Sol* apresenta o primeiro grau do modo Frígio⁵⁹ e, através da possível menção ao modo, Katunda nos remete à música estruturada pelos gregos⁶⁰.

⁵⁹ Segundo o Dicionário Grove de Música, edição concisa, 1994: “*Modo Frígio: O terceiro dos oito modos eclesiásticos, o MODO autêntico em mi.*”.

⁶⁰ Ainda segundo o Dicionário Grove de Música, edição concisa, 1994: “*A teoria musical grega tendia à especulação matemática e ao simbolismo numérico, à astronomia e ao misticismo. Pitágoras procurou estabelecer as proporções numéricas dos intervalos consonantes. Os modos eclesiásticos da Idade Média originaram-se das escalas gregas.*”.

Na análise literária, dissemos que a pequena estrofe de três versos que Íon de Quios criou possui certo grau de autoridade. Podemos dizer que o poema ganha sentido mais completo dentro de um discurso solene, como se fosse proferido para a chegada do planeta Vênus, a “estrela matutina”. Tanto a “estrela matutina”, quanto a “asa branca” e o “prenúncio do sol”, referem-se à mesma coisa. Já na canção, encontramos relação por meio dos melismas nos trechos “estrela matutina” e “prenúncio do sol”, esse último por duas vezes, enfatizando ainda mais o que se espera com tanta ansiedade. Dessa forma, a compositora conectou as expressões com o mesmo sentido através da utilização de gestos melódicos e rítmicos semelhantes.

Sugestões interpretativas para *Prenúncio do Sol*

Primeiramente, lembramos que *Prenúncio do Sol* é uma canção que exige muito de seus intérpretes, tanto na questão técnica quanto na questão interpretativa. A solenidade com que a canção se apresenta por meio dos recitativos, acordes e movimentos melódicos, deve ser respeitada; desde o caráter de seriedade quanto o brilho que é exigido na seção B, com atenção para a afinação das notas que configuram os melismas.

É bastante aconselhável que o cantor interaja com as indicações de dinâmica – mais presentes na linha instrumental –, acompanhando o piano em sua evolução, sempre ciente de que precisa voltar o foco da voz para a busca do brilho desejável para uma canção que trata de estrela “que viaja nas trevas” e do sol. Quanto ao piano, igualmente deve ser buscado um timbre mais brilhante, com a utilização de pedais seguindo fielmente as indicações da partitura.

Devemos lembrar que essas são sugestões interpretativas baseadas no estudo do texto em relação à música, e aberta a futuras modificações, sugestões e acréscimos.

Canção 2 - *Moda da Solidão-Solitude*

Análise Literária

1. O poema *Canção*

Datado de 22 de dezembro de 1940, é o último dos poemas de *A Costela do Grão Cão*, de Mário de Andrade, publicado em *Poesias Completas*, antologia de 1974 (4ª ed. Martins. A primeira edição foi publicada postumamente em 1945.).

Mário de Andrade foi poeta modernista, conhecido por suas várias “máscaras”, às quais se refere João Luiz Lafetá em *Figuração da Intimidade – Imagens na poesia de Mário de Andrade*⁶¹. As “máscaras” estariam localizadas em fases de criação do poeta e seriam personificações que Mário de Andrade refletiu em sua poesia ao longo dos 23 anos em que escreveu *Poesias Completas*: de *Paulicéia Desvairada* a *O Café*.

Segundo Lafetá e Cardoso⁶², encontramos *A Costela do Grão Cão* dentro de uma “máscara” que pode ser vista como o aprofundamento do poeta em si mesmo, a busca pelo “eu”, na fase que Lafetá nomeou de “espelho sem reflexo” (p.30). *A Costela do Grão Cão* estaria dividida equilibradamente em três partes, com cinco poemas na parte central chamada de *Grã Cão do Outubro*, e sete poemas na primeira e última partes. É nessa última parte que localizamos o poema aqui comentado, estando em última posição.

Lafetá considera o poema como uma construção que se inicia “caótica[,] que parece brotar espontaneamente da boca do poeta” (LAFETÁ, 1986, p. 145), e podemos sentir também certa leveza na fala solta e desordenada do poeta em função do início do poema ser feito por reticências. Agora, trataremos da parte estrutural do poema – a metrificação, a rima e a forma.

⁶¹ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade – Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986

⁶² CARDOSO, Cassiana Lima. *Cultura e Sociedade pelo viés Poético de Mário de Andrade*. Trabalho (Mestrado em Ciência da Literatura – Poética) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

2. A estrutura do poema

Ao escandir o poema de Mário de Andrade, percebe-se assimetria – característica recorrente nos poemas do autor –, ou seja, a variedade na metrificação apresentada através dos 29 versos: 16 versos com sete sílabas poéticas, 8 versos com seis, 2 versos com dez, e 1 verso com oito, nove e onze sílabas poéticas. Mas tal assimetria pode conter uma verdadeira estrutura simétrica dentro de si quando observamos o poema de Mário de Andrade mais de perto:

- Chama-nos a atenção a grande quantidade de versos com sete sílabas poéticas, chamadas de redondilha maior, muito comum em letras de canções populares e folclóricas (GOLDSTEIN, 2006, p. 37).
- Dos oito versos apresentados com seis sílabas poéticas, seis desses localizam-se no refrão que é criado ao longo do poema – V07 e 08; V15, 16 e 17; e V26, 27, 28 e 29. Pode-se observar então que, a cada vez, um verso de seis sílabas é acrescentado ao refrão. Uma das características marcantes do verso de seis sílabas é transmitir musicalidade ao texto, por geralmente possuir ritmo e/ou rima intercalada dentro de sua estrutura, e no poema de Mário de Andrade podemos ver tal musicalidade no refrão através da repetição da expressão “na solidão”.

2.1. Escansão (divisão do poema em sílabas poéticas, intercaladas por travessão⁶³), marcação das sílabas tônicas (sílabas tônicas em negrito) e esquema rítmico (representado pela sigla E. R., número de sílabas à frente, e sílabas tônicas entre parênteses⁶⁴):

CANÇÃO

(Rio, 22-XII-1940)

V01 ...**de_ár** – vo – res – in – de – vas – **sa** (veis) E.R. 7(1-7)

1 2 3 4 5 6 7

⁶³ Ao final de cada verso, existem também as sílabas átonas, não contabilizadas (entre parênteses).

⁶⁴ Temos ainda a presença de sílabas tônicas não tão fortes, representadas entre colchetes, tanto na escansão do poema quanto no esquema rítmico.

V02 **De** al – ma es – **cu** – sa e – sem – **pás** (saros) E.R. 6(1-3-6)

1 2 3 4 5 6

V03 Sem – **fon** – te – ma – tu – **ti** (na) E.R. 6(2-6)

1 2 3 4 5 6

V04 Chão – tra – **ma** – do – de – sau – **da** (des) E.R. 7(3-7)

1 2 3 4 5 6 7

V05 À e – **ter** – na es – **pe** – ra – da – **bri** (sa), E.R. 7(2-4-7)

1 2 3 4 5 6 7

V06 Sem – ca – **ri** – nhos... – **co** – mo – me a – le – gra – **rei**? E.R. 10(3-5-10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

V07 Na – so – li – **dão** – so – li – **tu** (de), E.R. 7(4-7)

1 2 3 4 5 6 7

V08 Na – so – li – **dão** – en – **trei**. E.R. 6(4-6)

1 2 3 4 5 6

V09 **E** – ra u – ma es – pe – **ran** – ça a – **la** (da), E.R. 7(1-5-7)

1 2 3 4 5 6 7

V10 Não – foi – **ho** – je – mas – se – rá a – ma – **nhã**, E.R. 9(3-9)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

V11 **Ha** – de – ter – al – **gum** – ca – **mi** (nho) E.R. 7(1-5-7)

1 2 3 4 5 6 7

V12 Rá – io – de – **sol** – pro – **mes** – sa o – **lhar** E.R. 8(4-6-8)

1 2 3 4 5 6 7 8

V13 As – noi – tes – **gra** – ves – do a – **[mor]** E.R. 7(4-[7])

1 2 3 4 5 6 7

V14 O – lu – **ar** – a u – **ro** – ra o – a – **[mor]**... – que – **sei**! E.R. 10(3-5-[8]-10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

V15 Na – so – li – **dão** – so – li – **tu** (de), E.R. 7(4-7)

1 2 3 4 5 6 7

V16 Na – so – li – **dão** – en – **trei**, E.R. 6(4-6)

1 2 3 4 5 6

V17 Na – so – li – **dão** – per – **di** (-me)... E.R. 6(4-6)

1 2 3 4 5 6

V18 O_a – **gou** – ro – che – **gou**. – Es – **tou** (ra) E.R. 7(2-5-7)

1 2 3 4 5 6 7

V19 No – co – ra – **ção** – de – vas – **ta** (do) E.R. 7(4-7)

1 2 3 4 5 6 7

V20 O – **ri** – so – da – **mãe** – da – **lu** (a), E.R. 7(2-5-7)

1 2 3 4 5 6 7

V21 Não – **ti** – ve_um – **di** – a! – u – ma_j – lu – **são** – não – **ti** (ve)! E.R. 11(2-4-9-11)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

V22 Ter – **nu** – ras – que – não – me – **vies** (tes) E.R. 7(2-7)

1 2 3 4 5 6 7

V23 **Bei** – jos – que – não – me_es – pe – **ras** (tes) E.R. 7 (1-7)

1 2 3 4 5 6 7

V24 **Om** – bros – de_a – **mi** – gos – fi – **eis** E.R. 7(1-4-7)

1 2 3 4 5 6 7

V25 [Nem] – u – ma – **flor** – a – pa – **nhei**. E.R. 7([1]-4-7)

1 2 3 4 5 6 7

V26 Na – so – li – **dão** – so – li – **tu** (de), E.R. 7(4-7)

1 2 3 4 5 6 7

V27 Na – so – li – **dão** – en – **trei**, E.R. 6(4-6)

1 2 3 4 5 6

V28 Na – so – li – **dão** – per – **di** (-me), E.R. 6(4-6)

1 2 3 4 5 6

V29 **Nun** – ca – me_a – le – gra – **rei**. E.R. 6(1-6)

1 2 3 4 5 6

É importante ressaltar que a escolha da acentuação rítmica é uma interpretação pessoal, podendo variar. Assim, também, versos de sete sílabas apresentam normalmente uma ambigüidade de acentuação.

2.2. A localização das rimas no poema de Mário de Andrade

V01 ...de árvores indevassaveis
 V02 De alma escusa sem pássaros
 V03 Sem fonte matutina
 V04 **Chão** tramado de saudades
 V05 À eterna espera da brisa,
 V06 Sem carinhos... como me alegrarei?

V07 Na solidão solitude,
 V08 Na solidão entrei.

V09 Era uma esperança alada,
 V10 **Não** foi hoje mas será amanhã,
 V11 Ha-de ter algum caminho
 V12 Ráio de sol promessa olhar
 V13 As noites graves do amor
 V14 O luar a aurora o amor... que sei!

V15 Na solidão solitude,
 V16 Na solidão entrei,
 V17 Na solidão perdi-me...

V18 O agouro chegou. Estoura
 V19 No coração devastado
 V20 O riso da mãe-da-lua,
 V21 **Não** tive um dia! uma ilusão não tive!
 V22 Ternuras que não me viestes
 V23 Beijos que não me esperastes
 V24 Ombros de amigos fiéis
 V25 Nem uma flor apanhei.

V26 Na solidão solitude,
 V27 Na solidão entrei,

V28 Na solidão perdi-me,

V29 Nunca me alegrarei.

Há presença de rimas externas – localizadas no fim dos versos – (como nos versos 27 e 29, nas palavras “entrei” e “alegrarei”) e internas – localizadas no meio e fim dos versos – (versos 13 e 14, ambas em “amor”), rimas consoantes – com presença de consoantes – (novamente nos versos 13 e 14 na palavra “amor”) e toantes – somente com vogais, sem consoantes – (versos 15, 16 e 17, na palavra “solidão”). Não existe uma constância nas rimas presentes em *Canção* quanto ao modo em que se distribuem no fim de seus versos, a maioria dos versos possui rimas que só encontram seus pares em outras estrofes, sendo chamadas assim de rimas órfãs. Como se vê, a primeira das duas estrofes abaixo (3ª estrofe do poema) apresenta somente rimas órfãs, e a segunda (6ª e última estrofe do poema) apresenta dois versos com rimas órfãs e dois versos com rimas iguais (representadas pela letra A):

V09 Era uma esperança alada, **rima órfã**

V10 Não foi hoje mas será amanhã, **rima órfã**

V11 Ha-de ter algum caminho **rima órfã**

V12 Ráio de sol promessa olhar **rima órfã**

V13 As noites graves do amor **rima órfã**

V14 O luar a aurora o amor... que sei! **rima órfã**

V26 Na solidão solitude, **rima órfã**

V27 Na solidão entrei, **A**

V28 Na solidão perdi-me, **rima órfã**

V29 Nunca me alegrarei. **A**

Observa-se também que as rimas encontradas no final dos versos são, em sua grande maioria, rimas graves, ou seja, rimas formadas por palavras paroxítonas, como nas palavras “indevassaveis” (*sic*) e “saudades”, “matutina” e “brisa”. Porém as rimas mais marcantes no poema são as rimas agudas (rimas formadas por palavras oxítonas), mas que aparecem em menor número que as graves, como nas palavras “alegrarei”, “entrei” e “sei”. As poucas rimas oxítonas encontradas no texto são mais marcantes que as outras rimas, pois se encontram no fim de todas as estrofes (com exceção da quarta estrofe), soando e acentuando-as fortemente.

É interessante observar que a única estrofe que não termina com as rimas agudas “alegrarei / entrei / sei / apanhei” é a quarta estrofe, e encontramos uma explicação para tal desvio de regra quando notamos que a quarta estrofe é a gradativa construção do já comentado refrão que vai nascendo ao longo do poema, encontrado ainda com três versos, e que na seguinte estrofe surge a insistente presença da vogal tônica “i”, rima toante grave nas palavras “riso / tive / dia / tive”, fazendo par com a palavra “perdi-me” da estrofe anterior.

Isso nos mostra o tratamento geral que Mário de Andrade deu à rima no seu poema: uma grande quantidade de rimas toantes, graves e órfãs, distribuídas pelas estrofes, mas a forte presença das rimas toantes agudas que se repetem ao fim de cada estrofe, para enfim construir a mais marcante estrofe com rimas no fim dos versos, e que encerra e resume todo o poema em si:

*Na solidão solitude,
Na solidão entrei,
Na solidão perdi-me,
Nunca me alegrarei.*

Como o próprio título indica, a forma do poema é de “canção”, forma definida por Norma Goldstein como “composição curta, cujo teor pode ser ora melancólico, ora satírico. Permite todos os temas e nem sempre se destina a ser cantada. Pode ou não apresentar estribilho ou refrão” (GOLDSTEIN, 2006, p. 81). Como havíamos constatado, no caso de nossa “canção”, existe um refrão, ou estribilho, que vai sendo construído ao longo do corpo do poema.

3. Os níveis de observação do poema

Pode-se fazer uma análise mais completa de um poema pelo viés de uma ótica interpretativa observando os três níveis sugeridos por Goldstein (2006) – Níveis lexical, sintático e semântico:

3.1. O nível lexical em *Canção*

Esse nível de observação mostra-nos detalhes sobre a linguagem aplicada ao poema por seu autor, revelando o significado das escolhas gramaticais feitas na construção do poema:

De uma forma geral, o texto de *Canção* apresenta linguagem culta – termos menos usuais como “indevassáveis” ou “escusa”, intercalados em frases bem estruturadas e de caráter formal. Apesar da linguagem culta dominar a maior parte do poema de Mário de Andrade, seu texto também é facilmente assimilado pelo leitor não acostumado a tal linguagem, por possuir um modo de comunicação de simples entendimento: Mário de Andrade tinha como objetivo a busca por uma linguagem culta verdadeiramente brasileira; é de praxe a utilização de linguagem culta posicionada junto à linguagem coloquial em seus textos. O clima criado com maestria pelo autor, com o emprego de certas palavras que emanam sempre o mesmo sentido, é elemento essencial para tal entendimento mais simplificado da linguagem culta.

Examinando os tempos verbais que dominam o poema de Mário de Andrade, vemos que o “eu lírico” se posiciona como observador, situado entre algo que já ocorreu e vislumbrando o futuro próximo a que ele próprio se condena:

- Os verbos existentes, em sua grande maioria, estão no pretérito perfeito, que como o próprio nome indica, denota algo já finalizado, sem volta, com o qual o “eu lírico” já se conformou, como nos versos 16 e 17:

Na solidão **entrei**,

Na solidão **perdi-me...**

- Quando figura no tempo atual, está sempre no presente do indicativo, nos mostrando mais uma vez o quão real e conformista é sua visão dos fatos, como no verso 18:

O agouro **chegou. Estoura**

- Ao se colocar no futuro – somente por três vezes: no fim da primeira e da última estrofe com a mesma palavra “alegrarei”, e na terceira estrofe com “será” –, o “eu lírico” se posiciona no tempo verbal futuro do presente, tempo que se relaciona direta e dependentemente pelas condições apresentadas no momento real: o “eu lírico” está condicionado a outros fatos para se “alegrar”.

Vemos também que o primeiro verbo que aparece em *Canção*, só surge no sexto verso, no fim da primeira estrofe, demonstrando a escolha de Mário de Andrade em figurar o domínio da

posição contemplativa do “eu lírico” sobre sua própria condição, refletindo estaticidade, devido à ausência de verbos.

O autor cria, no centro do poema, um “jogo de tempos verbais”, quando se encontra em devaneios sobre o passado e quando ainda lhe restava a esperança da resolução de seu dilema:

Era uma esperança alada, → pretérito imperfeito do indicativo

Não *foi* hoje mas *será* amanhã, → pretérito perfeito / futuro do presente

Ha-de ter algum caminho → presente do indicativo / infinitivo pessoal

Ráio de sol promessa olhar

As noites graves do amor

O luar a aurora o amor... que *sei!* → presente do indicativo

O poema finaliza então, com a palavra “alegrarei” (futuro do presente), com sentido de resposta conclusiva à pergunta feita no início do poema, quando, na primeira estrofe, a mesma palavra “alegrarei” foi empregada como primeiro verbo utilizado.

Primeira estrofe:

...de árvores indevassaveis

De alma escusa sem pássaros

Sem fonte matutina

Chão tramado de saudades

À eterna espera da brisa,

Sem carinhos... como me **alegrarei?** → primeiro verbo do poema

Última estrofe:

Na solidão solitude,

Na solidão entrei,

Na solidão perdi-me,

Nunca me **alegrarei.** → último verbo do poema

Outras classes gramaticais que nos chamam atenção por sua constante presença são as dos substantivos e adjetivos, sempre correlacionados dentro do texto. Os substantivos, apesar de serem em sua grande maioria substantivos concretos, formam com os adjetivos que lhes caracterizam, sentenças com sentido metafórico. Como vemos nos versos a seguir, os substantivos concretos tomam um contorno abstrato quando acompanhados de adjetivos de conotação subjetiva: (Substantivos concretos em **negrito**, substantivos abstratos em *itálico* e adjetivos sublinhados)

V01 ...de **árvores** indevassáveis

V02 De **alma** escusa sem **pássaros**

V03 Sem **fonte** matutina

V04 **Chão** tramado de *saudades* →

V05 À eterna *espera* da **brisa**,

V09 Era uma *esperança* alada,

V13 As **noites** graves do *amor*

V19 No **coração** devastado

Assim como em “árvores”, “pássaros”, “fonte” ou “brisa”, “chão” é substantivo concreto, mas quando relacionado ao adjetivo “tramado”, toma sentido metafórico e deixa de significar a palavra “chão” em seu sentido literal.

3.2. O nível sintático em *Canção*

Os curtos versos distribuídos pelas estrofes do poema de Mário de Andrade são de difícil assimilação se lidos separadamente, é necessário, no mínimo, mais de um verso para se obter uma leitura com sentido. Isso se deve à escassez de pontuação nos versos e, principalmente no caso da primeira estrofe, à quase inexistência de verbos, o que nos compele a fazer uma leitura grande o suficiente para ocupar toda uma estrofe de seis versos. Poderíamos imaginar então, que essa estrofe é ainda maior, por iniciar-se com reticências, como se tivesse sido retirada de algo superior. Essa idéia nos faz perceber, mais uma vez, o caráter de divagação do poema, sempre com informações vagas sobre do que se trata na realidade. Mas também é relevante comentarmos sobre aquilo que poderíamos chamar de o grande contraste do poema: o refrão (ou estribilho) que se forma a cada estrofe de número par, possui uma organização sintática muito mais lógica; ainda que seja com orações de sujeito oculto, possui frases mais curtas, que nos aproxima mais da realidade que o “eu lírico” enxerga, diferenciando assim das estrofes de número ímpar.

1ª estrofe

...de árvores indevassaveis
 De alma escusa sem pássaros
 Sem fonte matutina
 Chão tramado de saudades
 À eterna espera da brisa,
 Sem carinhos... como me **alegrarei?**

2ª estrofe

Na solidão solitude,
 Na solidão **entrei.**

Refrão/ Estribilho
--

3ª estrofe

Era uma esperança alada,
 Não **foi** hoje mas **será** amanhã,
Ha-de ter algum caminho
 Ráio de sol promessa olhar
 As noites graves do amor
 O luar a aurora o amor... que **sei!**

4ª estrofe

Na solidão solitude,
 Na solidão **entrei,**
 Na solidão **perdi-me...**

Refrão/ Estribilho
--

5ª estrofe

O agouro **chegou. Estoura**
 No coração devastado
 O riso da mãe-da-lua,
 Não **tive** um dia! uma ilusão não **tive!**
 Ternuras que não me **viestes**
 Beijos que não me **esperastes**
 Ombros de amigos fieis
 Nem uma flor **apanhei.**

6ª estrofe

Na solidão solitude,
 Na solidão **entrei**,
 Na solidão **perdi-me**,
 Nunca me **alegrarei**.



**Refrão/
Estribilho**

Temos ainda um importante elemento de sintaxe no poema de Mário de Andrade: o *enjambement*⁶⁵, ou encadeamento, que cria tensão entre os versos que conecta. Posicionada no fim do primeiro verso da quinta estrofe, a palavra “estoura” pertence estruturalmente – quanto à contagem de sílabas fonéticas e esquema rítmico – ao primeiro verso, mas só adquire sentido quando continuada a leitura no segundo verso:

5ª estrofe

O agouro chegou. **Estoura**
 No coração devastado
 O riso da mãe-da-lua,
 Não tive um dia! uma ilusão não tive!
 Ternuras que não me viestes
 Beijos que não me esperastes
 Ombros de amigos fieis
 Nem uma flor apanhei.

Essa relação de dependência do final do primeiro verso para com o segundo faz com que haja naturalmente, no momento da leitura do poema, uma interrupção ansiosa, que tende a querer resolver-se com a continuação no próximo verso.

⁶⁵ Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 3ª ed., 2004: “Enjambement: *Processo poético de pôr no verso seguinte uma ou mais palavras que completam o sentido do verso anterior*”.

3.3. O nível semântico em *Canção*

A observação do nível semântico possibilita-nos concluir como o vocabulário e a construção sintática do texto contribuem para o significado maior do poema. Chamou-nos a atenção a grande quantidade de substantivos e adjetivos correlacionados que, com o auxílio dos verbos, constroem frases com sentido metafórico, por não ser possível significar literalmente o que querem dizer. Temos, em todo o poema, a presença da figura de linguagem alegoria, que é uma seqüência de metáforas. Inseridas nessas metáforas, temos a prosopopéia, metáfora personificadora, que dá “vida” a coisas inanimadas ou a animais.

Segue, em **negrito**, trechos do poema que apresentam o sentido figurado (metáforas), e trechos em **negrito e itálico** que, apesar de serem plausíveis no sentido literal, também não significam exatamente o que estão dizendo:

...de *árvores indevassáveis* →
 De **alma escusa sem pássaros**
 Sem *fonte matutina*
Chão tramado de saudades
 À *eterna espera da brisa*,
 Sem carinhos... como me alegrarei?

as árvores podem ser consideradas indevassáveis, intransponíveis, mas ao fazer a leitura do poema, vemos que não é sobre árvores que o autor fala, mas sobre algo que se liga intimamente à sua sensação de solidão. (Essa explicação se aplica a todos os trechos em **negrito e itálico**.)

Na solidão solitude,
Na solidão entrei.

Era uma **esperança alada**,
Não foi hoje mas será amanhã,
 Ha-de ter *algum caminho*
Ráio de sol promessa olhar
 As **noites graves** do amor
 O luar, a aurora o amor... que sei!

Na solidão solitude,
Na solidão entrei,
Na solidão perdi-me...

O agouro chegou. Estoura
No coração devastado
O riso da mãe-da-lua,
Não tive um dia! uma ilusão não tive!
Ternuras que não me viestes
Beijos que não me esperastes
Ombros de amigos fiéis
Nem uma flor apanhei.

Na solidão solitude,
Na solidão entrei,
Na solidão perdi-me,
 Nunca me alegrarei.

Como já dissemos na análise do nível lexical, no poema *Canção* encontramos algumas palavras menos usuais. Tais palavras merecem serem elucidadas através de uma pequena explicação poética, mais ainda por se tratarem de expressões pertencentes a uma poesia da década de 1940. Aqui, mostramos também as possíveis significações que estas palavras tomam no contexto do poema de Mário de Andrade:

indevassáveis: Que não podem ser devassados, imperscrutáveis. No poema, essa expressão toma também o sentido de ser intransponível, incorruptível: as “árvores” formam uma barreira que é impossível atravessar.

solitude: Expressão poética para “solidão”. Vemos, no poema, a intensidade com que o autor ressaltou a idéia da sensação de solidão vivida pelo “eu lírico”. “Solidão solitude” é a solidão em dobro, o objeto solidão munido da qualidade solidão.

mãe-da-lua: Nome popular da ave noturna *Nyctibius griseus*, conhecida por “urutau”, junção das expressões do guarani *guyra* (ave) e *táu* (fantasma), derivando assim o apelido de “ave-fantasma”. O canto do “urutau” é ouvido somente à noite e considerado um mau *agouro* por ser raro, soar triste e originar-se de um animal igualmente raro e de estranha aparência.

Inseridas dentro da análise do nível semântico do poema *Canção*, encontramos ainda algumas figuras de efeito sonoro, que colaboram para uma maior significação do texto:

A aliteração, a importância dos sons das **consoantes** para *Canção*:

Temos, a seguir, a contagem de alguns fonemas mais significativos dentro do poema aqui estudado. Como se vê, existem 47 aparições do fonema [s] em *Canção*, e mais algumas significativas aparições dos fonemas [m] e [n], que somados mais à frente com o efeito sonoro assonância, mostram-se ainda mais evidentes.

...de árvores indevassaveis	3[s]
De alma escura sem pássaros	1[m]; 4[s]
Sem fonte matutina	1[s]; 1[m]; 1[n]
Chão tramado de saudades	1[m]; 2[s]
À eterna espera da brisa,	1[n]; 1[s]
Sem carinhos... como me alegrarei?	2[s]; 2[m]
Na solidão solitude,	1[n]; 2[s]
Na solidão entrei.	1[n]; 1[s]
Era uma esperança alada,	1[m]; 2[s]
Não foi hoje mas será amanhã ,	1[n]; 2[m]; 2[s]
Ha-de ter algum caminho	1[m]
Raio de sol promessa olhar	2[s]; 1[m]
As noites graves do amor	3[s]; 1[n]; 1[m]
O luar a aurora o amor ... que sei!	1[m]; 1[s]
Na solidão solitude,	1[n]; 2[s]
Na solidão entrei,	1[n]; 1[s]

Na solidão perdi- me ...	1[n]; 1[s]; 1[m]
O agouro chegou. Estoura	1[s]
No coração devastado	1[n]; 2[s]
O riso da m ãe-da-lua,	1[m]
Não tive um dia! u ma ilusão n ão tive!	2[n]; 1[m]
Ternuras que n ão m e viestes	2[n]; 3[s]; 1[m]
Beijos que n ão m e esperastes	4[s]; 1[n]; 1[m]
Ombros de a migos fieis	3[s]; 1[m]
Nem u ma flor apanhei.	1[n]; 1[m]
Na solidão solitude,	1[n]; 2[s]
Na solidão entrei,	1[n]; 1[s]
Na solidão perdi- me ,	1[n]; 1[s]; 1[m]
Nunca m e alegrarei.	1[n]; 1[m]

Podemos interpretar a insistente presença do fonema [s] – que aparece inclusive no próprio título do poema – como mais uma referência ao significado do poema como uma verdadeira canção. Assim como a estrutura formal do poema é a de “canção” (ver página 37 deste trabalho), podemos compreender o [s] como um som sibilante, quase um assobio, produzido pelos lábios ao fazer a leitura do poema. O estribilho criado ao longo do texto contribui ainda mais para este efeito.

A assonância, a importância dos sons das **vogais** para *Canção*:

Ao fazer a contagem dos fonemas mais significativos para o poema, verificamos a presença marcante dos fonemas [a] (como em ‘**á**gua’), [i] (como em ‘solitude’, soando como ‘i’), [i] (como em ‘matut**i**na’), e dos nasais em diversas possibilidades, como o nasal [ɛ̃] (como na

palavra ‘**sem**’) e o ditongo nasal [ãʊ] (como na palavra ‘**solidão**’). Se somarmos as aparições dos fonemas [ɫ] e [i], que soam da mesma forma, veremos a quantidade de vezes que o som da vogal ‘i’ aparece ao longo de *Canção*.

...de árvores inde vassaveis	2[ɫ]; 3[a]; 1[iŋ]
De alma escura sem pássaros	2[ɫ]; 3[a]; 1[ɛ ' ŋ]
Sem fonte matutina	1[ɛ ' ŋ]; 1[õʊ]; 1[ɫ]; 1[a]; 1[i]
Chão tramado de saudades	1[ãʊ]; 4[a]; 2[ɫ]
À eterna espera da brisa,	2[a]; 1[ɫ]; 1[i]
Sem carinhos... como me alegrarei?	1[ɛ ' ŋ]; 3[a]; 1[i]; 1[ɫ]; 1[õʊ]
Na solidão solitude,	1[a]; 2[i]; 1[ãʊ]; 1[ɫ]
Na solidão entrei.	1[a]; 1[i]; 1[ãʊ]; 1[ɛŋ]
Era uma esperança alada,	2[a]; 1[ɫ]; 1[ã]
Não foi hoje mas será amanhã ,	1[ãʊ]; 1[ɫ]; 4[a]; 1[ã]
Ha-de ter algum caminho	3[a]; 1[ɫ]; 1[um]; 1[i]
Raio de sol promessa olhar	1[ɫ]; 1[a]
As noites graves do amor	3[a]; 2[ɫ]
O luar a aurora o amor ... que sei!	3[a]; 1[ɫ]
Na solidão solitude,	1[a]; 2[i]; 1[ãʊ]; 1[ɫ]
Na solidão entrei,	1[a]; 1[i]; 1[ãʊ]; 1[ɛŋ]
Na solidão perdi-me...	1[a]; 2[i]; 1[ãʊ]; 1[ɫ]
O agouro chegou. Estoura	1[a]; 1[ɫ]
No coração devastado	3[a]; 1[ãʊ]
O riso da mãe-da-lua ,	1[i]; 2[a]; 1[ãɫ]

Não tive um dia! uma ilusão não tive !	3[ãu]; 4[i]; 2[]
Ternuras que não me viestes	3[]; 1[ãu]; 1[i]
Beijos que não me esperastes	4[]; 1[ãu]; 1[a]
Ombros de amigos fieis	1[õu]; 1[]; 1[a]; 2[i]
Nem uma flor apanhei.	1[ε ' ŋ]; 1[a]
Na solidão solitude ,	1[a]; 2[i]; 1[ãu]; 1[]
Na solidão entrei ,	1[a]; 1[i]; 1[ãu]; 1[εŋ]
Na solidão perdi-me ,	1[a]; 2[i]; 1[ãu]; 1[]
Nunca me alegarei .	1[uŋ]; 1[]; 2[a]

Lembremo-nos também dos fonemas [m] e [n] que, comentados anteriormente como aliterações, se somam às assonâncias nasais que aparecem no poema.

4. Conclusões sobre o poema *Canção*

Ao revisarmos todos os níveis de análise desenvolvidos sobre *Canção*, podemos parafrasear o poema de Mário de Andrade:

- Pela sua forma estrutural – contendo um refrão que cresce ao longo do corpo do poema – , por seu título, e pelas características de suas figuras de efeito sonoro – aliterações e assonâncias que nos lembram sons cantáveis, como os fonemas [s], [m], [n] e [ãu], o poema inclina-se a ser uma canção musical.
- Observando especialmente a passagem que fala do “urutau”, mais uma vez podemos relacionar o poema a uma música: o canto da ave noturna conhecida por “mãe-da-lua” ou “ave-fantasma” é um mau “agouro”, o “eu lírico” não “teve um dia” sequer do que desejou, não aproveitou nenhum momento do passado e finalmente se conforma quando surge o estribilho final.
- O poema seria, então, uma canção solta, a qual não é possível saber de onde começou – por suas reticências iniciais –, que possui palavras que surgem sem revelar

significados exatos, que possam ser identificados de imediato – as palavras só fazem sentido quando se presta atenção a seus qualificadores adjacentes. O poema vai adquirindo forma também pelo auxílio de rimas mais eficazes, que surgem no estribilho.

- O “eu lírico” sabe, na realidade, como culminará o seu discurso – inevitavelmente –, mas guarda para o fim do poema a sua própria conclusão – que já era previsível –, concordando com os tempos verbais mais importantes do poema. No centro do poema ele caminha por seus devaneios sobre o passado, mas logo volta à realidade, quando acrescenta mais um verso ao estribilho.

Concluimos, então, que o poema é *um momento de reflexão sobre o inevitável*: a solidão elevada a seu ponto máximo, “a solidão munida de solidão”, sem nem uma recordação, “nem uma flor”.

Análise Musical

A canção *Moda da Solidão-Solitude*, que junto da canção *Moda do Corajoso* forma a série *Líricas Brasileiras*, foi composta no ano de 1967 e apresenta texto de Mário de Andrade. Antes de falarmos sobre os cinco parâmetros, é importante que tenhamos alguma noção sobre a forma estrutural da canção a ser trabalhada. Podemos dizer que a canção *Moda da Solidão-Solitude* possui divisões internas que não obedecem a regras muito rígidas:

Introdução

|-----| [1 – 4]

Seção A:

(a)

(b)

|-----| [4 – 10] |-----| [10 – 17]

Interlúdio1 Estribilho¹ Interlúdio2

|-----| [18 – 20] |-----| [21 – 27] |-----| [28 – 31]

Seção B:

(a')

(c)

|-----| [31 – 37] |-----| [37 – 46]

Interlúdio3 **Estrilho²** **Interlúdio4**
 |--| [47] |-----| [48 – 56] |-----| [57 – 58]

Interlúdio5

|-----| [59 – 62]

Seção C

|-----| [62 – 71]

Interlúdio6

|-----| [72 – 75]

Seção D

|-----| [75 – 87]

Estrilho³

|-----| [88 – 98]

De uma forma muito reduzida, temos, a seguir, a visão panorâmica sobre a divisão estrutural da canção *Moda da Solidão-Solitude*:

Intro	A	I1	E¹	I2	B	I3	E²	I4	I5	C	I6	D	E³
--- ----- ----- --- ----- --- ----- ----- --- ----- --- ----- ----- -----													
	<i>(a)</i>	<i>(b)</i>			<i>(a')</i>	<i>(c)</i>							

A canção se inicia com uma **Introdução** com quatro compassos que ressurgem bem mais à frente (compassos 59 a 62), mas não de uma forma exatamente idêntica, chamada assim de Interlúdio. Os interlúdios com o signo “linha” (') aparecem inúmeras vezes e não contêm obrigatoriamente as mesmas características, mas optamos por utilizar uma mesma nomenclatura. Esta é a principal característica da *Moda da Solidão-Solitude* na questão formal: seções que nos lembram outras já ouvidas anteriormente, mas que evoluem para novas idéias, nos fazendo relacioná-las umas às outras por meio de suas semelhanças.

Notamos especialmente as seções **A**, **B**, **C** e **D**, que são intercaladas por repetições da **Introdução (Intro)**, do **Interlúdio (I)** e pelo **Estrilho (E)**. O **Estrilho** também aparece separado pelas seções e é interessante ressaltar que ele se situa por entre os **Interlúdios** nas duas primeiras vezes em que aparece. É ainda o **Estrilho** que finaliza a canção.

Passaremos agora aos cinco parâmetros sugeridos por Jan LaRue:

1. O Som em *Moda da Solidão-Solitude*

1.1. O Timbre

No manuscrito de *Moda da Solidão-Solitude*, Katunda não deixou registrado para qual tipo de voz compôs a canção. Apesar de ter estreado a canção ela mesma ao piano ao lado de uma soprano – a cantora Olga Maria Schroeter, no ano de 1972 –, utilizou uma extensão média para a linha vocal, tessitura que é confortável tanto para vozes agudas como o soprano e o tenor, quanto para vozes médias como o meio-soprano e o barítono. O texto da canção não nos diz se é mais apropriado para voz feminina ou masculina.

O acompanhamento do piano mantém-se quase inteiramente dentro da mesma extensão da voz durante toda a Introdução e dirige-se para notas mais graves à medida que a voz executa a linha principal. No Interlúdio (compassos 59 a 62) ocorre a mesma frequência de notas na linha do piano que se localizam na tessitura da voz. Podemos ver ainda que Katunda faz uso da clave de sol na mão esquerda do piano até a entrada da voz, na anacruse do compasso 5. Os Interlúdios mantêm-se variáveis quanto às regiões timbrísticas exploradas, assim como as seções e Estribilhos.

Durante toda a canção, Katunda mantém o contato com os intérpretes através de suas indicações de dinâmica e expressão, que nos remetem a possibilidades timbrísticas que podemos criar durante os vários momentos criados pela compositora nos 98 compassos. Podemos sugerir que sejam realçadas as indicações da compositora por meio de alterações na cor da voz e intenções do cantor e recursos do piano como pedais e intensidade de toque do intérprete.

1.2. Dinâmica

Assim como a questão timbrística, a dinâmica apresentada em *Moda da Solidão-Solitude* surge em diversos momentos, cuidadosamente elaborados pela compositora e muito variáveis conforme as intenções criadas pelo som da canção. Podemos organizar a canção de Katunda em momentos de intenções timbrísticas e dinâmicas desta forma:

- As indicações de “*p* triste e calmo” para o piano na **Introdução** criam o ambiente para o cantor entrar nesse mesmo clima durante a seção **A**. Ainda nessa seção, a parte **b** possui a indicação de “crescendo” que culmina em notas mais agudas combinando com um “forte”; para finalizar essa seção, surge um “*p* súbito” que nos traz de volta ao **Interlúdio1**.
- Após o final do **Interlúdio1** temos o **Estrilho**¹ que possui sete compassos nessa sua primeira versão, sendo finalizado pela indicação de “*mp*”, sugestão muito propícia ao pianista que, neste momento de mais independência, pode se sentir levado a perder um pouco da leveza que o **Estrilho**¹ exige.
- A seguir, na seção **B**, a compositora sugere que se finalize a parte **a'** com a indicação “mais *p*”, e pede, na parte **c**, que se faça um “crescendo”. Esse movimento de dinâmica que pede o recolhimento do som e que logo depois o chama com mais intensidade, aparece novamente na parte **c**, do meio em diante, e torna-se figura freqüente na *Moda da Solidão-Solitude*.
- A volta do **Estrilho** – dessa vez maior, com onze compassos – apresenta a indicação “calmo e neutro”, que nos lembra a indicação inicial da canção, “triste e calmo”, com o diferencial da observação timbrística pedida pela autora: de “triste” passamos a “neutro”, o que, além de mudar a característica da emoção a ser transmitida pelos intérpretes, realça também a diferença da seção **B** para o **Estrilho**².
- Em seguida, o **Interlúdio5** é recapitulado com a indicação “*p*” que, ganhando corpo subitamente com a entrada da voz na seção **C**, passa por “*mf*” e “crescendo” até os “*f*” combinados com a expressão de “apaixonado” – atingindo o ponto culminante dessa seção. O som decresce aos poucos até chegarmos ao **Interlúdio6** que, trabalhando notas mais agudas na voz do piano, retorna a um “*p*” súbito.
- Ao iniciar a seção **D**, voltamos ao clima explosivo sugerido pela seção anterior, mas dessa vez temos, além do repentino “*f*”, a indicação “deciso” (*sic*) que nos traz idéia de mais conformidade e segurança para o modo de entoar do cantor. Ainda dentro dessa

seção, a compositora sugere um pouco de cautela aos intérpretes através das indicações “menos forte”, “hesitando” e “acompanhando o canto” para chegarmos a um trecho de mais sutileza sonora, onde a voz do cantor se mantém em notas de região de passagem⁶⁶ e o piano em delicados movimentos de quiálteras, preparando-se assim o Estribilho final.

- No **Estribilho**³, ou Estribilho final, temos onze compassos que se iniciam com a indicação “intenso, mas *pp*”. Independentemente de sugestões da compositora, existe uma evolução natural que leva ao aumento da dinâmica do som neste trecho, causada pelo movimento inusitado dos compassos em que o piano fica só, para, em seguida, com a volta do cantor, finalizar a canção com os últimos compassos em “*f* súbito e intenso”. Desse modo, a autora determinou o final brilhante de sua canção, e é de tal forma que se deve interpretá-la, com energia em ambas as vozes, do piano e do cantor, mas ainda carregando o leve e melancólico ambiente sonoro da *Moda da Solidão-Solitude*.

1.3. Textura

Pode-se dizer que a textura da canção *Moda da Solidão-Solitude* possui a típica trama das canções para canto e piano: melodia acompanhada. Mas ao observarmos mais de perto o fabrico da canção, notamos algumas peculiaridades que nos servirão de elementos para a conclusão de uma análise global mais à frente:

A canção *Moda da Solidão-Solitude* se inicia com uma melodia na voz do piano que exerce função de criar o clima inicial, durante quatro compassos, na Introdução. Nas seções A, B e C, podemos dizer que a textura da canção *Moda da Solidão-Solitude* consiste de uma melodia principal feita pelo canto, acompanhada pelo piano. No Interlúdio¹ (compassos 18 a 20) encontramos na voz do piano outra melodia preparatória para a entrada do canto no Estribilho¹ que, por sua vez, além de acompanhamentos, possui acordes que servem de base para a voz do canto.

⁶⁶ Região específica de cada voz que é a transição entre os registros vocais classificados dentro da técnica do canto lírico.

O acompanhamento entoado pelo piano permanece durante o Estribilho². Ainda neste trecho encontramos acordes arpejados que nos conduzem a um novo elemento melódico na voz do piano, e nota-se o aumento do número de compassos do Estribilho.

Encontramos, ao fim da seção C, um acorde arpejado na voz do piano que nos encaminha de volta ao Interlúdio⁶ que – assim como a primeira Introdução, compassos 1 a 4 – atua em regiões mais agudas.

Assim como na seção C, a seção D também apresenta uma melodia principal na voz do canto e um acompanhamento na voz do piano. Além disso, possui acorde arpejado e emprego da clave de sol na mão esquerda do piano, evidenciando a utilização de notas mais agudas enquanto a voz se mostra mais estática.

Por fim, no Estribilho³ encontramos novamente o acompanhamento secundário na voz do piano – combinado com a melodia principal no canto –, acorde arpejado e uma melodia condutora que nos prepara para o final da canção. Com a participação mais intensa do piano nessa parte, a voz do canto se junta a ele para finalizar a canção.

2. A Harmonia em *Moda da Solidão-Solitude*

A Introdução da canção *Moda da Solidão-Solitude*, com duração de quatro compassos, permanece polarizada dentro do campo de *Lá* menor, alternando I e IV graus, concordando assim com a tonalidade aparente na armadura de clave que não possui nenhum acidente. A seção A mantém o mesmo campo de *Lá* menor, transitando até chegar ao compasso 17 em *Dó* Maior com sétima, a tonalidade relativa maior de *Lá* menor. Nota-se o movimento em quintas descendentes feito na mão esquerda do piano, de grau em grau, sempre com acordes formados com a presença de sétimas:

5
ar - vo - res in - de - vas - sa - veis, De al - ma esu - ra sem pás - sa - rós Sem

Am 7- B \flat 7 Am 7- Gm 7-

Fig. 7, capítulo II, canção 2: Moda da Solidão-Solitude, as setas mostram a direção das quintas descendentes, compassos [5 a 8].

O Interlúdio¹, iniciado dentro do campo de *Dó* Maior, apresenta-nos a novidade do acidente # na nota *Fá*, o que nos leva da tonalidade ao modo Lídio, com o intervalo de quarta aumentada. Dentro de parâmetros tonais, o campo de *Dó* Maior alterna entre o *Dó* Maior e o *Ré* Maior, graus I e II do modo Lídio estruturados em *Dó* Maior.

O Estribilho¹ nos traz de volta à tonalidade de *Lá* menor, polarizada pela presença dos graus IV e V da escala de *Lá* menor e pela melodia do canto.

Ao chegarmos ao Interlúdio², temos a volta do modo Lídio – dessa vez com início na nota *Mi* –, lembrando-nos do primeiro interlúdio. Assim como no Interlúdio¹, temos o revezamento dos graus I e II do modo Lídio em *Mi*.

A seção B apresenta mais variedade de polarização – dentro dos campos de *Sol* Maior, *Fá*# menor e *Mi* menor – e movimento, que podemos exemplificar por meio dos gestos pianísticos espelhados demonstrados a seguir:

35
rá a-ma-nhá mas se-rá a-ma-nhá... Dõe haver algum ca-miño, Ra-io de
mais *p* cresc

Fig. 8, capítulo II, canção 2: Moda da Solidão-Solitude, em destaque, o movimento espelhado no gesto do piano, compassos [35 a 39].

O final da seção B possui um movimento harmônico descendente se observarmos os compassos 42 a 45, o que cria outro movimento espelhado em relação ao canto, que descreve movimento contrário ascendente:

42
As noi-tes gra-ves do a-mor... O lu-ar a-arro-ra e o mar... que
mp *agitado* *cresc*

Bm 7 Am 7 Gm 7 F 7 E_b 7 Dm 7

Fig. 9, capítulo II, canção 2: Moda da Solidão-Solitude, em destaque, o movimento espelhado entre o gesto do canto e do piano, compassos [42 a 45].

O Estribilho² agrega elementos do Interlúdio³ e descreve movimento harmônico descendente até o surgimento do acorde arpejado que, com o movimento ascendente, nos traz de volta ao campo de *Lá* menor:

Fig. 11, capítulo II, canção 2: Moda da Solidão-Solitude, seção C, compassos [64 a 66].

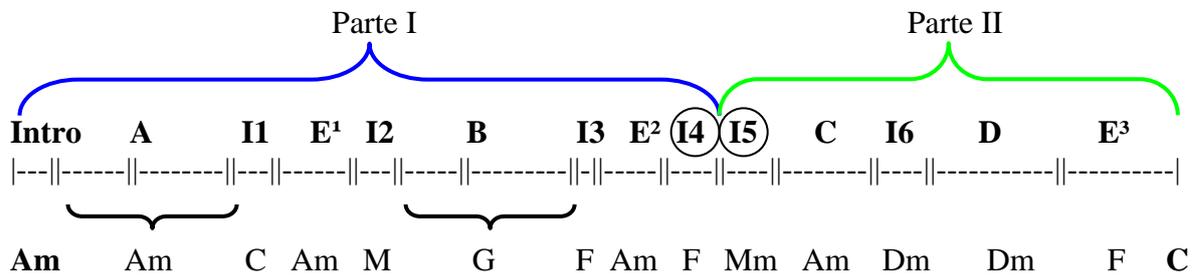
O Interlúdio⁶, polarizado em Ré menor, prepara a entrada da seção D, e essa, mantém-se harmonicamente variável até o compasso 84, quando retorna a esse campo. Ao chegarmos ao Estribilho³, encontramos a harmonia da canção polarizada dentro da tonalidade de Fá Maior, passando pelo mesmo desenho melódico dos compassos finais do Estribilho² até atingirmos o final da canção com a tonalidade de Dó Maior.

Concluimos a análise harmônica da canção Moda da Solidão-Solitude fazendo as seguintes observações:

- A canção finaliza no tom relativo maior do tom do início;
- Possui coloridos de diversas tonalidades, lembrando-nos a música impressionista,⁶⁷ por não se fixar por muito tempo em nenhum campo harmônico;
- A quantidade de acordes com presença das sétimas maiores ou menores nos remetem à música popular brasileira, que utiliza frequentemente esse recurso;
- A canção pode ser dividida em duas grandes partes, a primeira contendo 58 compassos e a segunda contendo 40.

⁶⁷A música impressionista é fruto do movimento impressionista da arte visual empregado na música iniciado na França, que surgiu aproximadamente na segunda metade do século XIX.

Relacionamos então os campos harmônicos mais frequentes às seções da canção dessa forma:



3. A Melodia em *Moda da Solidão-Solitude*

A principal característica melódica apresentada na canção *Moda da Solidão-Solitude* é a de ser constituída de uma melodia principal – que fica a cargo da voz do canto – e de um acompanhamento na voz do piano que eventualmente desempenha papel secundário mais significativo, com momentos especiais que exercem alguma funcionalidade.

O âmbito da canção delimita-se entre a nota mais grave *Sol-1* e a nota mais aguda *Mi5*, ambas localizadas na escrita para o piano. Vê-se então como o piano exerce importante função de ambientação para a canção, uma vez que variações tão grandes da localização da melodia se tornam um importante elemento dentro da canção *Moda da Solidão-Solitude*, é através dessas mudanças melódicas verticais e de mudanças harmônicas que se constroem as seções da canção.

Por sua vez, a voz do canto se situa dentro de um âmbito não muito grande, mas de difícil execução para vozes mais agudas, do *Dó3* ao *Sol4*. A concentração de notas a serem cantadas em regiões de passagem vocal⁶⁸ para a voz do soprano ou tenor como *Ré*, *Mi* e *Fá#3*, confere, muitas vezes, a impressão de trechos que estão localizados na região média, muito mais graves. O cantor deve possuir o domínio dessa região média, concentrando ao mesmo tempo a leveza necessária para realizar a sustentação de notas de passagem vocal da região médio-aguda como a nota *Mi4*, sustentada nos compassos 84 e 85.

⁶⁸ Notas específicas de cada voz que estão localizadas na transição entre os registros vocais classificados dentro da técnica do canto lírico.

Ao observarmos a melodia da canção dentro de uma delimitação contornada pelas alturas e formatos melódicos que apresenta, encontramos algumas das figuras mostradas por Jan LaRue, o que nos aproxima a visão para as peculiaridades mais específicas da melodia da canção de Katunda:

- É bem marcante o formato em arcos descendentes que figuram na melodia do canto em *Moda da Solidão-Solitude*. Em todo início de seção A, B, C e D, percebemos o mesmo movimento inicial descendente que termina com um salto ascendente de sétima menor nos primeiros três exemplos e de sétima maior no último exemplo:

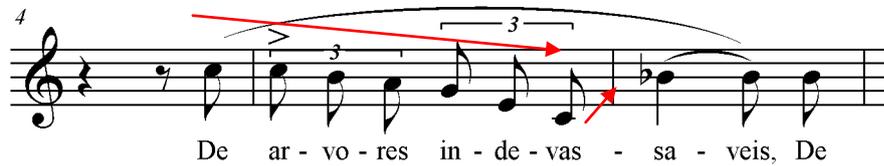


Fig. 12, capítulo II, canção 2: *Moda da Solidão-Solitude*, seção A, compassos [4,5 e 6].

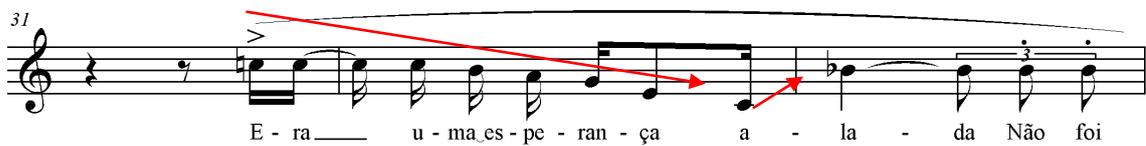


Fig. 13, capítulo II, canção 2: *Moda da Solidão-Solitude*, seção B, compassos [31, 32 e 33].

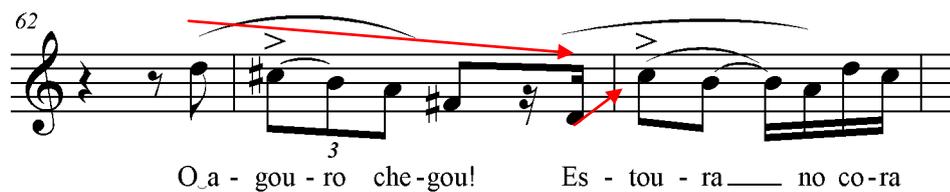


Fig. 14, capítulo II, canção 2: *Moda da Solidão-Solitude*, seção C, compassos [62, 63 e 64].



Fig. 15, capítulo II, canção 2: *Moda da Solidão-Solitude*, seção D, compassos [62, 63 e 64].

- De uma forma geral, a canção *Moda da Solidão-Solitude* apresenta um movimento ondulatório freqüente em toda sua estrutura, tanto no canto quanto no piano:

7
3
al - ma es-cu - ra sem pás - sa-ros sem fon - te ma - tu - ti - na Chão tra

Fig. 16, capítulo II, canção 2: *Moda da Solidão-Solitude*, compassos [7 a 10].

10
3
No co-ra - ção de - vas - ta - do o gri - to da mãe da lu - a

Fig. 17, capítulo II, canção 2: *Moda da Solidão-Solitude*, compassos [10, 11 e 12].

- Dentro dos contornos apresentados na canção, existe ainda o movimento ondulatório feito pelo piano que gera tensão durante o desenvolvimento do canto na seção C e seção D:

64
3 3
No co-ra - ção de - vas - ta - do o gri - to da mãe da lu - a
cresc... f
64
3 3 3 3

Fig. 18, capítulo II, canção 2: *Moda da Solidão-Solitude*, compassos [64 a 67].

- Durante os Estribilhos, o canto desenvolve uma mesma melodia que vai aumentando de tamanho, de acordo com o desenrolar da canção. Porém, a melodia que será cantada ou tocada no próximo Estribilho a ser apresentado, é sempre mencionada pelo piano no Estribilho anterior. Observemos a melodia dos compassos 26 e 27, do Estribilho¹:

23
na so - li - dão en - trei

23
a tempo, *mp* marcato il canto

Fig. 19, capítulo II, canção 2: Moda da Solidão-Solitude, Estribilho¹, compassos [23 a 27].

- Vejamos como essa mesma melodia em destaque na Figura 20 aparece, na mesma seqüência, na linha do canto no Estribilho², e como os dois últimos compassos dessa seleção (compassos 54 e 55) serão lembrados no Estribilho³:

50
Na so - li - dão entrei

50
na so - li - dão per - di - me...

Fig. 20, capítulo II, canção 2: Moda da Solidão-Solitude, Estribilho², compassos [50 a 55].

92 Na so - li - dão per - di - me

92

Fig. 21, capítulo II, canção 2: *Moda da Solidão-Solitude*, *Estribilho*³, compassos [92 a 95].

- O *Estribilho*³ ainda possui os últimos compassos finais da canção que, efetivamente, encerram a construção elaborada nos *Estribilhos*.
- E como adereços que enfeitam e chamam a atenção do ouvinte para algumas notas especiais, temos a presença de dois ornamentos, as apojaturas dos compassos 86 e 98 (último compasso da canção). Sempre relacionadas a momentos melódicos culminantes da canção *Moda da Solidão-Solitude*, as apojaturas mantêm distância de um tom para a nota à qual estão ligadas. Devemos ainda considerar a observação que Katunda fez no manuscrito de sua canção com relação à apojatura do compasso 98: “A appoggiatura [sic] deverá ser cantada sem demora. A voz se apóia nela e logo passa ao som seguinte.” (KATUNDA, Eunice. Anotação em manuscrito: *Moda da Solidão-Solitude*, 1967)

4. O Ritmo em *Moda da Solidão-Solitude*

A indicação de “calmo, nostálgico” no início do manuscrito de Katunda é reiterada, logo nos dois primeiros compassos da Introdução, pela outra indicação “triste e calmo”, donde podemos concluir o andamento rítmico geral da canção. Entretanto, uma canção com 98 compassos varia muito seu perfil rítmico, dentro dos limites de uma indicação como a do início do manuscrito. Podemos descrever os momentos rítmicos existentes dentro da canção *Moda da Solidão-Solitude* desta forma:

A canção se inicia com o compasso binário 2/4, mostrando a força maior do primeiro tempo sobre o segundo tempo. O piano se mantém “triste e calmo”, dentro do padrão rítmico da Introdução. A entrada do canto tende a impor o andamento, um pouco atrasado na anacruse do compasso 5, mas que é compensado no retorno do tempo inicial com leve agitação das quiálteras em movimento descendente.

Em geral, sentimos a necessidade natural de retomar o andamento rítmico inicial da canção em todas os Interlúdios, mas as peculiaridades da canção nos fazem tender para uma leve agitação, causada pelas frases rítmicas do canto que não cessam – gerando ansiedade –, as muitas indicações momentâneas que a compositora nos deixou, e os movimentos arpejados na voz do piano – que imprimem tanta intensidade à *Moda da Solidão-Solitude*. Todavia, os primeiros estribilhos e alguns padrões rítmicos repetitivos nos trazem de volta ao temperamento inicial:

The image shows a musical score for the song "Moda da Solidão-Solitude". It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand part in the middle, and a piano left-hand part at the bottom. The vocal line starts at measure 47 with the lyrics "Na so - li - dã so - li - tu - - de". There are two triplet markings over the notes "dã" and "tu". The piano right-hand part also starts at measure 47 and features arpeggiated chords. A red oval highlights the first measure of the piano part with the text "calmo e neutro". A blue box highlights measures 48 and 49 of the piano part, which contain a triplet and a quarter note. The piano left-hand part provides a steady accompaniment with long notes and rests.

Fig. 22, capítulo II, canção 2: *Moda da Solidão-Solitude*, em destaque, exemplo de indicação e movimento rítmico que nos traz de volta ao tempo inicial da canção, compassos [47 a 49].

As quiálteras de três notas na voz do piano atuam como ostinato e podem ser consideradas um padrão rítmico, por serem utilizadas mais vezes:

65 *cresc...* *f*
 ção de - vas - ta - do O gri - to da mãe da lu - a

65 *cresc...* *f*

The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a melodic line with triplet markings (3) over measures 65 and 66. The left hand plays a bass line with a repeating triplet pattern of eighth notes, highlighted by a pink box. This pattern is repeated in measures 66 and 67, also highlighted by a pink box.

Fig. 23, capítulo II, canção 2: Moda da Solidão-Solitude, compassos [65 a 67].

80 *menos forte...* *hesitando*
 Om - bros de a - mi - gos fi - éis...

80 *mp* *(acompanha o canto)*

The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a melodic line with triplet markings (3) over measures 80 and 81. The left hand plays a bass line with a repeating triplet pattern of eighth notes, highlighted by a pink box. This pattern is repeated in measures 81 and 82, also highlighted by a pink box.

Fig. 24, capítulo II, canção 2: Moda da Solidão-Solitude, compassos [80 a 83].

As quiálteras de três notas surgem ainda na linha do canto, no final da seção D e no início de cada Estribilho:

84

Nem u - ma flor a - pa - nhei...

p *rallent. e dim, porém marcato*

84

Fig. 25, capítulo II, canção 2: Moda da Solidão-Solitude, final da seção D, compassos [84 a 86].

88

Na so - li - dão so - li - tu - - - de

lento e intenso, mas *pp*

88

Fig. 26, capítulo II, canção 2: Moda da Solidão-Solitude, Estribilho³, compassos [88 e 89].

Porém, o padrão rítmico mais marcante da canção *Moda da Solidão-Solitude* é, para nós, o movimento sincopado apresentado na Introdução, composto de pausa de semicolcheia, colcheia e semicolcheia. Este padrão surge quase em toda seção A na voz do piano, e aparece modificado nos Interlúdios com a alteração da semicolcheia no lugar da pausa:

Calmo, nostálgico

de

p triste e calmo

rall...

Fig. 27, capítulo II, canção 2: Moda da Solidão-Solitude, Introdução, compassos [1 a 4].

de ar - vo - res in - de - vas - sa - veis, De al - ma es - cu - ra sem

rall...

Fig. 28, capítulo II, canção 2: Moda da Solidão-Solitude, seção A, compassos [1 a 4].

Fig. 29, capítulo II, canção 2: *Moda da Solidão-Solitude*, *Interlúdio2*, compassos [28 a 30].

5. O Crescimento em *Moda da Solidão-Solitude*

Podemos compreender o rumo e o sentido global da canção *Moda da Solidão-Solitude* através das observações do Crescimento.

O aumento gradativo do tamanho dos Estribilhos é o movimento que implica maior força de direção para o final da canção. Podemos dizer, então, que a sucessão de Estribilhos é o que comanda o crescimento de *Moda da Solidão-Solitude*.

Associando os parâmetros analisados acima, chegamos à conclusão de que a canção se constitui de momentos de destaque – como estrofes, chamadas aqui de seções – antecedidos por breves preparações introdutórias – a Introdução e os Interlúdios – e que são separados por uma mesma figura marcante em construção que parece fazer voltarmos sempre ao mesmo ponto de partida, até quando ela mesma acaba por se concluir, finalizando a canção, estes são os Estribilhos.

Algumas observações sobre os padrões de som, melodia e ritmo inseridos nas divisões formais que foram confirmadas pela análise harmônica

Introdução e os Interlúdios

- Possuem o mesmo padrão de intensidades: sempre feitos somente pela voz do piano, apresentam indicações com o mesmo sentido de obter passividade como “*p*”, “triste” e “*p* súbito”, e são antecidos por avisos de “menos forte” e expressões de *diminuendo*, para que já se chegue neles com o ambiente desejado preparado.
- Têm padrões de melodia e ritmo semelhantes: a Introdução e o Interlúdio⁵ possuem a mesma melodia em tonalidades diferentes, mas que têm relação estreita, Tônica e Dominante. É nesse momento que podemos separar a canção em duas grandes partes. Todos os Interlúdios e a Introdução apresentam andamentos moderados, com indicações parecidas como “calmo” e “menos movido”.

As seções se iniciam pelo mesmo movimento melódico descendente seguido de um salto de sétima, depois, possuem seus picos de dinâmica, contornos melódicos e rítmicos de uma forma mais independentes umas das outras.

- A seção A descreve movimento de aumento de dinâmica para depois diminuir na mesma velocidade com que cresceu. Os seus contornos melódicos giram em volta da região média da voz, enquanto o piano descreve grande extensão e fica durante grande tempo com o movimento sincopado na mão direita.
- A seção B descreve inicialmente um movimento de dinâmica parecido com a seção A, mas alcança um pico mais acentuado. Com notas mais agudas, atinge o ponto culminante com indicações de “crescendo” para então diminuir, num curto espaço de tempo e num leve *diminuendo*, na última nota da frase do canto. O piano descreve movimento rítmico muito mais intenso, com as mesmas síncopes na mão direita mas, desta vez, com semicolcheia no lugar de pausa, preenchendo ainda mais o som da canção.

- A seção C é logo iniciada por indicações de “*mf*”, “agitado” e “crescendo” até chegar ao ponto máximo de tensão que se concentra nos compassos onde a voz atinge o “forte apaixonado” com a nota *Fá*. Essa tensão é feita principalmente pelo ostinato rítmico das colcheias em quiáltera e o pedal articulado pelo piano na nota *Lá*. A seção C decresce apenas nos últimos compassos, com a melodia concentrada novamente na região média da voz do cantor e indicações de “menos *f*” e “*rallentando*”.
- A seção D inicia-se na nota mais aguda feita até este momento pelo canto, a nota *Fá*, intensificada por uma indicação de “*f*”, mas o movimento rítmico mais suave feito pelo piano nos transmite uma intenção diferente. As quiálteras feitas pela voz do canto são construídas por três semínimas, sendo mais lentas. Somadas à indicação de “hesitando”, as quiálteras na linha do canto dividem o andamento da canção pela metade, dando a sensação de menos movimento e mais calma. Na voz do piano, os acordes da mão esquerda e o repetitivo ostinato de quiálteras na mão direita, oferecem sustentação às notas do canto.

Como dissemos, os Estribilhos ganham força a cada novo membro que surge, apresentando novas melodias que são antecipadas. A dinâmica dos Estribilhos é sempre uma continuação dos Interlúdios, mas podemos ver algumas peculiaridades entre os Estribilhos:

- Ao apresentar a novidade do Estribilho², a compositora escolheu chamar a atenção por meio de um acorde arpejado que nos leva a um “*p* súbito” na voz do piano para, agora com os ouvidos voltados ao cantor, direcionarmos nossa observação para a grande novidade desse Estribilho. A seguir, surge a prévia da novidade a ser apresentada no Estribilho³, em “*pp*”.
- Enfim, no Estribilho³, a indicação “lento e intenso, mas *pp*” nos mostra a importância desse último momento, reforçada pelos graves acordes na mão esquerda do piano. Como uma coda, a novidade deste Estribilho aparece movimentada, levando-nos para um ambiente diferenciado que culmina com o gesto ascendente do canto em direção às notas mais agudas cantadas em toda *Moda da Solidão-Solitude*. Com a indicação de “*f* súbito e intenso”, o piano reforça o canto com acordes que apóiam e que são finalizados junto a ele.

A relação texto-música em *Moda da Solidão-Solitude*

Concluída as análises literária e musical do poema de Mário de Andrade e da canção de Eunice Katunda, podemos estabelecer algumas relações de semelhança entre *Canção* e a *Moda da Solidão-Solitude*. O poema e a canção apresentam estrutura semelhante, o que é para nós a mais significativa descoberta desta análise de relações. Observe, a seguir, o Quadro 2:

Divisão Poética		Divisão Musical
estrofe 1 (ou 1ª estrofe)	<i>...de árvores indevassáveis</i> -----etc	Seção A
estrofe 2 (ou 1º refrão)	<i>Na solidão solitude,</i> <i>Na solidão entrei.</i>	1º estribilho
estrofe 3 (ou 2ª estrofe)	<i>Era uma esperança alada,</i> -----etc	Seção B
estrofe 4 (ou 2º refrão)	<i>Na solidão solitude,</i> <i>Na solidão entrei,</i> <i>Na solidão perdi-me...</i>	2º estribilho
estrofe 5 (ou 3ª estrofe)	<i>O agouro chegou. Estoura</i> -----etc <i>Ternuras que não me viestes</i> -----etc	Seção C Interlúdio Seção D
estrofe 6 (ou 3º refrão)	<i>Na solidão solitude,</i> <i>Na solidão entrei,</i> <i>Na solidão perdi-me,</i> <i>Nunca me alegrarei.</i>	3º estribilho

Quadro 2: Comparação das divisões poética e musical em *Moda da Solidão-Solitude*.

O poema, dividido em seis estrofes, apresenta refrão (nas estrofes 2, 4 e 6) intercalado entre as estrofes que desenvolvem um texto com sentido independente. Por sua vez, os refrões vão ganhando corpo, com novos versos a cada vez. Esses são justamente as estrofes localizadas em nossos Estribilhos, que crescem em dimensão e melodia, mas sempre com elementos novos que são previamente apresentados. A divisão poética também pode ser feita como entre os parêntesis do Quadro 2: de três estrofes e três refrões.

As seções (divisão musical) são as estrofes de número ímpar, e compreendemos mais uma semelhança neste quesito, uma vez que, apesar de a autora ter dividido a última estrofe em duas, seções C e D, ela as separou por um dos Interlúdios (em destaque, na cor azul, no Quadro 2), de modo a não interferir muito na estrutura do poema.

Por isso mesmo, cabe aqui dizermos que a Introdução e os Interlúdios são apenas momentos de silêncio, que se situam entre as estrofes do poema *Canção*, preparando o ambiente para a próxima intervenção do texto que é articulado não só pelo cantor, mas, de certa forma, também pelo piano, figura de grande importância em *Moda da Solidão-Solitude*.

A análise do Crescimento de *Moda da Solidão-Solitude*, nos fez enxergar o que já vimos na análise literária, a canção cresce em função da repetição crescente dos Estribilhos, assim como no poema.

Concluimos que desde o início do poema, o “eu lírico” já sabe qual é o seu futuro, mas ele só revela no fim, “nunca me alegrarei”. Podemos dizer o mesmo da canção de Katunda, já que o ambiente melancólico desejado pelas indicações “calmo, nostálgico” e “triste e calmo” é mantido durante toda a canção – com as exceções de momentos de agitação, presentes também nas estrofes ímpares do poema –, e já que o Estribilho final nos prepara uma surpresa, com a finalização movimentada e aguda da frase em gesto ascendente “nunca mais me alegrarei”.

Observamos ainda que momentos como nos compassos 65 a 67, na seção C, são construídos por dinâmica, ritmo, melodia e harmonia que querem efeito de tensão. É exatamente nesta estrofe, no poema de Mário de Andrade, que encontramos o ponto máximo de tensão também, é aí que o “eu lírico” sente efetivamente o estado de solidão, ao ouvir o “riso da mãe-da-lua”, que Katunda transformou em “grito da mãe da lua”. Como já dissemos, o “agouro” a que se

refere o “eu lírico” é o canto da ave urutau que, por cantar somente à noite, tem seu canto associado ao mau prenúncio.

Ainda dissemos, na análise literária, que o texto do poema se assemelha a uma “canção solta”, e podemos fazer uma relação nesse ponto ao relembrarmos a comparação que fizemos com a música impressionista: as harmonias que dão diversos coloridos à *Moda da Solidão-Solitude*, sem se fixar por muito tempo, garantem a leveza e imprevisibilidade da canção, o que se assemelha a uma “canção solta”, sem rumo, e nos remete à música impressionista.

Sugestões interpretativas para *Moda da Solidão-Solitude*

Depois de detalhado estudo das relações do texto com a música, podemos oferecer algumas sugestões para realçar as principais características da canção de Katunda:

Primeiramente, é importante que se deixe claro a importância de ambas as vozes, do piano e do canto, igualmente em questões de interpretação. É importante que tanto o pianista quanto o cantor entendam o poema, e que ambos estejam em concordância quanto a intenções e significados.

Sugerimos que antes de cantar, o cantor faça aquecimentos e exercícios vocais que concentrem a voz na região média e médio-aguda, trabalhando a colocação vocal em uma extensão que foque do *Mi3* ao *Mi4*, para sentir conforto nessa região, que será trabalhada exaustivamente durante a canção.

Outra observação importante é que se façam obedecer todas as indicações de dinâmica, andamento e timbres que a compositora anotou no manuscrito pois, através delas, Katunda consegue manter uma comunicação frequente com os intérpretes. A anotação que Katunda fez sobre a interpretação da última apojatura da canção (compasso 98), pode ser obedecida também no ornamento da nota *Ré4* do compasso 86.

Por fim, lembramos que apesar de ser uma canção grande e cheia de mudanças de ambiente e clima, não devemos nos esquecer a simplicidade com que a canção parece fluir, dominada

pelos Estribilhos, disfarçadamente repetitivos e monótonos, mas com toda uma elaboração complexa por trás de sua grande estrutura.

Devemos lembrar que essas são sugestões interpretativas baseadas no estudo do texto em relação à música, e aberta a futuras modificações, sugestões e acréscimos.

Canção 3 - *Incelença das Ave-Marias*

Análise Literária

1. O poema *Incelença das Ave-Marias*

Como dissemos, não nos é possível afirmar de onde Katunda retirou o poema de sua canção *Incelença das Ave-Marias*, mas encontramos no livro de Prado (1947) um dos poemas de reza cantada no qual podemos nos basear para fazer alguma comparação com o texto utilizado por Katunda. A seguir, a reza cantada recolhida por Prado (à esquerda) ao lado do texto utilizado por Katunda⁶⁹:

“Uma inselencia	Uma Incelença do meu Senhor Deus!
Co meu Senhor	Senhora das graças e os anjos do céu
Sinhora da graça	Ave Maria, cheia de graça.
Os anjo do céu	Duas Incelença do meu Senhor Deus!
Ave-Maria	Senhora das graças e os anjos do céu
Cheia de graça.	Ave Maria, cheia de graça....

Duas inselencia
 Co meu Senhor Deus
 Sinhora da graça
 Os anjo do céu
 Ave-Maria
 Cheia de graça.”

Podemos dizer que Katunda utilizou a mesma reza cantada apresentada por Prado, apesar de, em sua canção, registrá-la com linguagem culta e substituir palavras: o termo “co”, em “Co meu Senhor Deus” foi substituído por “do”, e encontramos todas as frases adaptadas a regras de concordância, exceto pela palavra “Incelença”, que aparece sem concordar com o numeral “duas”.

⁶⁹ A forma em que o poema encontra-se editado neste trabalho segue a forma que Katunda utilizou no fim de seu manuscrito de *Incelença das Ave-Marias*.

Se fôssemos classificar o texto utilizado por Katunda em sua *Incelença das Ave-Marias* – como um poema – em algum estilo da literatura brasileira, poderíamos facilmente chamá-lo de regionalista e localizá-lo na segunda fase do Modernismo⁷⁰, por possuir características específicas desse momento e por ter sido possivelmente recolhido e registrado por Prado também nessa época. Mas podemos explorar o conteúdo estrutural, semântico, lexical e sintático do poema sem nos ater a especulações sobre suas origens, obtendo assim possíveis sugestões de observação sobre o poema. Passemos então ao estudo estrutural do poema:

2. A estrutura do poema

Ao editar o poema que encontramos no manuscrito de Katunda, deparamo-nos com um poema de apenas uma estrofe, mas do qual percebemos existirem duas partes distintas que, assim como explicamos anteriormente, são como refrões que vão se repetindo, trocando somente os numerais iniciais – “*uma incelença*”, “*duas incelença*” –, até que se complete dez ou doze vezes. Assim, pelo o quê o próprio sentido do poema nos mostra, podemos considerá-lo dividido em duas seções:

Seção 1

Uma Incelença do meu Senhor Deus!
 Senhora das graças e os anjos do céu
 Ave Maria, cheia de graça.

Seção 2

Duas Incelença do meu Senhor Deus!
 Senhora das graças e os anjos do céu
 Ave Maria, cheia de graça....

⁷⁰ A segunda fase do Modernismo literário brasileiro se estende pelas décadas de 1930 e 1940.

Ao escandir o poema, encontramos quatro versos de onze sílabas que possuem quase o mesmo esquema rítmico (V01, 02, 04 e 05) e que por isso, conferem musicalidade à leitura do poema. Os outros versos, V03 e V06, são idênticos, proporcionando um arremate a cada estrofe, que sempre termina da mesma forma, até se – supostamente – existisse a continuidade das seções.

2.1. Escansão (divisão do poema em sílabas poéticas, intercaladas por travessão⁷¹), marcação das sílabas tônicas (sílabas tônicas em negrito) e esquema rítmico (representado pela sigla E. R., número de sílabas à frente, e sílabas tônicas entre parênteses):

V01 **Um** – a – In – ce – **len** – ça – do – **meu** – Se – nhor – **Deus!** E.R. 11(1-5-8-11)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

V02 Se – **nho** – ra – das – **gra** – ças – e os – **an** – jos – do – **céu** E.R. 11(2-5-8-11)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

V03 **A** – ve – Ma – **ri** – a, – **che** – ia – de – **gra** (ça). E.R. 9(1-4-6-9)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

V04 **Du** – as – In – ce – **len** – ça – do – **meu** – Se – nhor – **Deus!** E.R. 11(1-5-8-11)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

V05 Se – **nho** – ra – das – **gra** – ças – e os – **an** – jos – do – **céu** E.R. 11(2-5-8-11)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

V06 **A** – ve – Ma – **ri** – a, – **che** – ia – de – **gra** (ça)... E.R. 9(1-4-6-9)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

É importante ressaltar que a escolha da acentuação rítmica é uma interpretação pessoal, podendo variar.

2.2. A localização das rimas no poema

V01 Uma Incelença do meu Senhor **Deus!**

V02 Senhora das **graças** e os anjos do **céu**

⁷¹ Ao final de cada verso existem também as sílabas átonas, não contabilizadas (entre parênteses).

V03 Ave Maria, cheia de **graça**.

V04 Duas Incelença do meu Senhor **Deus**!

V05 Senhora das **graças** e os anjos do **céu**

V06 Ave Maria, cheia de **graça**....

Como rima marcante no poema, percebemos as palavras que se repetem nas estrofes, mas, ainda com maior intensidade, notamos as que estão no fim dos versos, como “**Deus**” e “**céu**” que, além de se destacarem pela posição final no verso, possuem parentesco pelos ditongos decrescentes⁷². Temos ainda a rima na palavra “**graça**”, que nos chama a atenção por quatro vezes, mostrando sua importância para o poema.

Assim, aparecem no poema rimas externas – localizadas no fim dos versos – (como nos versos 01 e 02, nas palavras “**Deus**” e “**céu**”) e internas – localizadas no meio e fim dos versos – (versos 02 e 03, ambas em “**graça**”), rimas consoantes – com presença de consoantes – (novamente nos versos 02 e 03, na palavra “**graça**”) e toantes – somente com vogais, sem consoantes – (versos 01 e 02, nas palavras “**Deus**” e “**céu**”).

3. Os níveis de observação do poema

Pode-se fazer uma análise mais completa de um poema pelo viés de uma ótica interpretativa observando os três níveis sugeridos por Goldstein (2006) – Níveis lexical, sintático e semântico:

3.1. O nível lexical

Esse nível de observação mostra-nos detalhes sobre a linguagem aplicada ao poema, revelando o significado das escolhas gramaticais feitas na construção do poema:

Nesse caso específico, por meio de informações fornecidas pelo folclorista que recolheu a reza cantada que nos baseamos como possível origem do texto de nossa *Incelença das Ave-Marias*, sabemos que sua procedência mais importante são orações da Igreja Católica, que por

⁷² Segundo a especialista em fonética Thaís Cristóvão Silva (2008): “Ditongo crescente: *aqueles em que a proeminência acentual ocorre na primeira vogal.*”

serem transmitidas oralmente, sem preocupação quanto à gramática, foram se transformando até atingirem – naquele momento – a transcrição registrada por ele. Katunda a utilizou alterando alguns detalhes, mas conservando uma forma de **linguagem coloquial** que nos permitiu facilmente estabelecer uma conexão com a reza recolhida pelo folclorista:

- A falta de concordância gramatical em número no verso 04, somente, acabou por preservar todo o sentido de texto de origem popular, passado através de tradição oral que não mais carrega regras gramaticais rígidas, e que conserva seu próprio vocabulário: “*Duas Incelença do meu Senhor Deus!*”

Apesar de não possuir nenhum verbo em seus versos, ou seja, possuir somente frases nominais, o tempo verbal **presente do indicativo** nos é transmitido pelo poema:

- Os versos sem verbo possuem certo caráter de revelar significados, como descrições que aparecem em dicionários. Os versos do poema aqui analisado, representam uma oração em seu sentido de “súplica religiosa”⁷³, uma sentença afirmativa que carrega significado de indiscutível e incontestável e que, ao mesmo tempo, roga insistentemente em oculto pelo corpo do defunto, que espera-se que faça uma boa transição para o mundo dos mortos.

3.2. O nível sintático

Percebemos que cada seção de três versos possui uma estrutura peculiar de dependência de uma leitura completa para transmitir algum sentido. A seqüência de frases pode ter esse significado:

Uma Incelença do meu Senhor Deus!

- Os participantes apresentam a condição de morte próxima de um conhecido, ocorrida há pouco ou que em breve sucederá. Ainda nessa frase, suplicam pela boa “passagem” do defunto.

⁷³ Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 3ª ed., 2004.

Senhora das graças e os anjos do céu

- Os participantes mostram a quem se dirigem: à maior autoridade espiritual feminina de sua crença e a seus auxiliares, com poder de execução.

Ave Maria, cheia de graça.

- Aqui, ao mesmo tempo em que confirmam a quem se dirigem, suplicam mais uma vez.

O sentido de súplica é ressaltado ainda mais pela repetição da primeira seção, desta vez, iniciada com “*Duas Incelença*”. Temos ainda um elemento que sugere a continuidade das seções, as reticências ao final do último verso do poema.

3.3. O nível semântico

A observação do nível semântico possibilita-nos concluir como o vocabulário e a construção sintática do texto contribuem para o significado maior do poema. *Incelença das Ave-Marias* possui simplicidade entre seus versos, que apresentam repetição de palavras e de significados que se referem e que contêm o mesmo intuito. “Meu Senhor Deus” tem o mesmo objetivo e dirige-se praticamente às mesmas forças superiores espirituais a quem o “eu lírico” se dirige novamente no segundo verso, “Senhora da graças” e, assim, sucessivamente, suplica à “Maria, cheia de graça”.

Inseridas dentro da análise do nível semântico do poema *Incelença das Ave-Marias*, encontramos ainda algumas figuras de efeito sonoro, que colaboram para uma maior significação do texto:

Temos, a seguir, a contagem de alguns fonemas mais significativos dentro do poema aqui estudado. Primeiramente, a aliteração, que é a importância dos sons das **consoantes** para *Incelença das Ave-Marias*:

Uma Incelença do meu Senhor Deus!	2[m]; 4[s]; 2[d]
Senhora das graças e os anjos do céu	7[s]; 2[r]; 2[d]
Ave Maria, cheia de graça.	1[m]; 2[r]; 1[s]
Duas Incelença do meu Senhor Deus!	3[d]; 5[s]; 1[m]
Senhora das graças e os anjos do céu	7[s]; 2[r]; 2[d]
Ave Maria, cheia de graça....	1[m]; 2[r]; 1[s]

A assonância, a importância dos sons das **vogais** para *Incelença das Ave-Marias*:

Uma Incelença do meu Senhor Deus!	2[ɐ]; 3[e]
Senhora das graças e os anjos do céu	2[ɐ]; 2[a]
Ave Maria, cheia de graça.	3[a]; 2[ɐ]; 3[ɐ]
Duas Incelença do meu Senhor Deus!	2[ɐ]; 3[e]
Senhora das graças e os anjos do céu	2[ɐ]; 2[a]
Ave Maria, cheia de graça...	3[a]; 3[ɐ]; 3[ɐ]

Podemos observar a predominância dos fonemas [ɐ]; [a] e [e] como assonância, e como aliteração, encontramos o fonema [s] com quantidade relevante superior perante os outros fonemas consonantais de destaque no poema.

4. Conclusões sobre o poema

Compreendemos o poema como uma súplica, que apresenta uma forma simples, revelando a humilde intenção de seu “eu lírico”. Mais uma vez, o poema escolhido por Katunda nos direciona para uma canção, desta vez em forma de reza cantada, que parece não ter fim, ou ao mínimo, parece ter continuidade em função de seu objetivo e da pontuação no final da segunda seção. Seus versos completam-se mutuamente e suas estrofes ficam cada vez mais

enfáticas a cada nova repetição, apesar de, uma terceira ou mais estrofes, serem somente uma suposição, criada no leitor por meio de suas características intrínsecas.

Temos ainda as figuras de efeito sonoro que, pela presença marcante do fonema [S], nos remete mais uma vez a uma canção, por sua característica de se fazer ouvir com mais facilidade. O “eu lírico”, ou melhor, os “eu líricos”, querem ser atendidos, e quanto mais insistentemente, mas ainda dentro de uma atmosfera de respeito e submissão, melhor.

Análise Musical

Para compreendermos melhor a canção *Incelença das Ave-Marias*, apresentamos um esquema de sua estrutura formal:

Intro	Seção A	Seção A'	Coda
---	-----	-----	-----
[1]	[2 – 13]	[14 – 21]	[22 – 25]

Passaremos agora aos cinco parâmetros sugeridos por Jan LaRue:

1. O Som em *Incelença das Ave-Marias*

1.2. O Timbre

Não existe nenhuma especificação quanto à classificação vocal mais adequada para a interpretação de *Incelença das Ave-Marias*. Sabemos que a estréia da canção realizou-se com a participação da soprano Olga Maria Schroeter. A partir da região vocal mais explorada pela melodia do canto nessa canção, podemos sugerir que tenha sido composta para vozes médias, como a de meio-soprano e barítono, e agudas, como soprano e tenor.

O timbre para a canção *Incelença das Ave-Marias* pode ser alcançado por meio da observação das *Incelenças* anteriores, onde observamos a indicação “triste” na primeira delas. Como a voz permanece numa região média, não podendo crescer muito em questão de intensidade, e o

piano mantém-se bem movimentado, o timbre da canção torna-se sempre o mesmo, acompanhando a indicação de andamento *moderato* no início do manuscrito. Dentro desse limite, encontramos um momento de diferenciação timbrística inserido nas seções A e A', os compassos 10 a 13 e os compassos 20 e 21, que encerram ambas seções.

1.2. Dinâmica

Podemos montar um panorama das nuances de dinâmica dentro da canção *Incelença das Ave-Marias*:

As indicações de dinâmica só surgem a partir do segundo compasso, com o canto, com o “*mf*” que permanece até o compasso 4, onde temos a indicação “*p*”. Vemos que essa mudança de dinâmica situa-se muito bem se observarmos que o texto que foi cantado até esse momento, é repetido a partir daí, e será desenvolvido com indicações de “*crescendo*” até atingir o “*f*” no compasso 9. Temos então um momento diferenciado nessa seção A, reforçado pelo “*mp*” que perdura até a entrada da seção A'.

Introdução

(Moderato)

Seção A

Uma incelença do meu senhor Deus... uma incelença do meu senhor Deus [1 – 5]

mf ----- *p* -----

senhora das graças e os anjos do céu... senhora das graças e os anjos do céu [5 – 9]

crescendo -----  *f*

Ave Maria cheia de graça... Ave Maria cheia de graça [10 – 13]

mp -----

A seção B é iniciada pela indicação “*p*”, com um “*crescendo*” na repetição da frase, que logo é recolhida pela indicação de *diminuendo*. Entramos no próximo compasso com a indicação de “*p*” e logo depois um “*crescendo*” nos leva ao ponto culminante da canção, que possui o mesmo texto do momento diferenciado referido anteriormente. Para finalizar a canção, a compositora pede “*p*” na Coda, com um sinal de *diminuendo* no final.

Seção A'

Duas incelença do meu senhor Deus... duas incelença do meu senhor Deus!... [14 – 17]

p ----- *crescendo* -----

Senhora das graças e os anjos do céu... [18]

p -----

Ave Maria cheia de graça [20 – 21]

crescendo-----

Coda

Uma incelença do meu senhor Deus! [22 – 23]

p-----

Senhora das graças e os anjos do céu... [24 – 25]

----- 

Temos assim, na canção *Incelença das Ave-Marias* algumas variações de dinâmica entre as seções, que são sempre demarcadas com essas mudanças. A canção atinge o “*f*” por uma vez, mas logo retorna a um patamar de dinâmica mais moderado. A repetição da letra da canção entra em um ambiente mais recuado e, como tendência para toda seção A', a dinâmica parece ser contrária à da seção A.

1.3. Textura

Percebemos em *Incelença das Ave-Marias* um contraponto feito pelo piano sob melodia vocal. A linha do piano pontua em diversos momentos a melodia do canto, mas possui seus próprios desenvolvimentos. A canção se constitui inteiramente de uma mesma linha, com breves momentos de respiração, mas sem se desconectar, com canto e piano sempre em movimento.

2. A Harmonia em *Incelença das Ave-Marias*

A harmonia de *Incelença das Ave-Marias* mescla os campos tonais e modais:

A Introdução apresenta-se dentro do campo tonal de *Fá#m*, mas logo encontramos o modo Dórico estruturado ainda na escala de *Fá#* (compasso 2), caracterizado pela nota Ré#. Ao entrarmos a segunda frase do canto (compasso 6), voltamos ao campo tonal de *F#m*, alternando com o campo de *C#m*. Ao chegarmos à frase “Ave Maria cheia de graça”, somos ainda atraídos pela polarização do tom de *F#*.

Na seção A', temos os mesmo graus I e II da seção A, só que nos encontramos polarizados em *Sim*. Pela presença da nota *Sol#* na escala de *Si*, entramos novamente no ambiente modal Dórico. Ao chegarmos à Coda, temos novamente a polarização de *F#* Dórico mas, terminando com a terça maior, a terça de picardia⁷⁴ confere um tom mais decisivo à canção

Podemos concluir que a canção se baseia dentro da escala de *Fá#*, hora tona, hora modal, variando ainda na seção A' dentro do IV grau de *F#*.

⁷⁴ Segundo o Dicionário Grove de Música, 2004: “*Terça de picardia*: a terça maior do acorde tônico no final de um movimento ou composição em um modo menor dá a este encerramento um caráter mais decisivo. Era usada comumente no séc XVI e no decorrer de toda a era barroca.”

Esquemática dos campos harmônicos de *Incelença das Ave-Marias*:

Intro	Seção A	Seção A'	Coda
---	-----	-----	-----
F#m	F# Dórico F#m→C#m→F#	B Dórico	F# Dórico
			
	I	IV	I
Tonal	Modal→Tonal	Modal	Modal

3. A Melodia em *Incelença das Ave-Marias*

O âmbito melódico da canção *Incelença das Ave-Marias* se concentra na região média da voz, variando da nota *Dó#3* a nota *Fá#4*. Já o piano, possui uma extensão maior em sua linha melódica, indo do *Dó#1* ao *Dó#5*. A melodia da canção se desenvolve como um recitativo, mantendo as notas na região média da voz do cantor, sempre em uma linha parecida e estável, que vai esticando-se como um discurso repetitivo:



Fig. 30, capítulo II, canção 3: *Incelença das Ave-Marias*, compassos [2 a 4].

Para causar um destaque na frase “Ave Maria cheia de graça” da seção A, a compositora relembra o motivo pianístico da primeira incelença, *Incelença dos cravos e rosas*, gerando um momento de reflexão melódico. Neste instante, a voz consegue ter espaço para mudar de ambiente timbrístico, e parece querer permanecer na região um pouco mais aguda deste

compasso, mas logo retorna ao ambiente inicial com o retorno da seção A, desta vez chamada de A' porque possui algumas variações.

Fig. 31, capítulo II, canção 3: Incênzença das Ave-Marias, em destaque, movimento melódico pianístico que lembra outra Incênzença, compassos [9 a 11].

A canção atinge seu ponto culminante no fim da seção A', com a repetição da frase “Ave Maria cheia de graça” atingindo a nota mais aguda do canto até esse momento onde, relembrando essa mesma frase na seção A, cria-se outro ambiente à parte:

Fig. 32, capítulo II, canção 3: Incênzença das Ave-Marias, compassos [20 e 21].

A canção finaliza com a Coda em maiores movimentos melódicos na linha vocal, com intervalos de maior distância entre si:

22 U-ma_in-ce - len-ça do meu se-nhor Deus! Se - nho - ra das gra - ças e os an-jos do céu...

a tempo *p* *hesitando!*

Fig. 33, capítulo II, canção 3: Incelença das Ave-Marias, compassos [22 a 25].

4. O Ritmo em *Incelença das Ave-Marias*

O que mais nos chama a atenção em *Incelença das Ave-Marias* é o ritmo estável e repetitivo da linha do canto na maior parte da música, lembrando-nos um recitativo que, por sua vez, remete a um discurso. Por encontrarmos a indicação de *Moderato* no início do manuscrito, poderíamos nos sentir levados a deixar o andamento cada vez mais lento, mas a compositora deixou-nos um acompanhamento muito movimentado na voz do piano, o que nos leva para um estado de recitativo fluente. Dentro dessa seção existe uma mudança de compasso, do inicial 4/4 ganhamos um tempo a mais com o 5/4. Esse efeito prolonga o compasso seguinte, causando um efeito de destaque.

No momento em que o canto profere a frase “Ave Maria cheia de graça” na seção A, o piano adquire ritmo mais pontuado, logo após ter sido preparado para uma “queda” no andamento feita pela indicação *meno mosso* (menos movimentado). Observamos que o compasso adquire novo ritmo com a mudança do 5/4 para o 3/4:

Fig. 34, capítulo II, canção 3: Incelença das Ave-Marias, compassos [10 a 12].

Ao chegarmos à seção A', temos o retorno do desenho rítmico da seção A, que segue até onde o canto diz “senhora das graças e os anjos do céu”. Nesse momento, o piano tem mudança de compasso para 3/4 e assume característica de síncope com a linha vocal. Também encontramos acordes arpejados que preenchem mais os compassos 19 e 20:

Fig. 35, capítulo II, canção 3: Incelença das Ave-Marias, compassos [19 e 20].

A indicação “a tempo” situada no início da Coda, nos traz de volta ao andamento inicial, mas que sofre uma parada no acorde com fermata no compasso 23, onde o canto tem tempo para se preparar e finalizar “hesitando” a canção *Incelença das Ave-Marias*.

5. O Crescimento em *Incelença das Ave-Marias*

Podemos compreender o rumo e o sentido global da canção *Incelença das Ave-Marias* através das observações do Crescimento.

Vimos que a canção se estrutura de uma pequena Introdução, duas seções que possuem o mesmo texto e uma Coda. Ao observar mais de perto os parâmetros som, harmonia, melodia e ritmo, notamos que a canção dirige-se como uma linha fluente que corre por entre as seções, somente encontrando obstáculos em alguns momentos, onde tem a chance de respirar e adquirir novo fôlego, às vezes dentro de cenários diferentes, às vezes em cenários que podemos reconhecer.

Assim, a canção que termina com uma finalização em modo Maior, encerra definitivamente a série de canções *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*.

A relação texto-música em *Moda da Solidão-Solitude*

Concluída as análises literária e musical do poema e da canção, podemos estabelecer algumas relações de semelhança entre os dois.

Katunda utilizou-se do mesmo texto que encontramos no livro de Prado (1947), onde fica claro que essa reza cantada poderia ser repetida inúmeras vezes, até os participantes se sentirem satisfeitos. A compositora, então, usa a reza por duas vezes e depois repete o início do texto da primeira para finalizar sua canção.

O caráter da canção é alcançado por meio das várias ambientações criadas pela compositora. Katunda conseguiu agregar elementos rítmicos, melódicos e harmônicos que trouxessem o clima de religiosidade necessário para a representação de ritual folclórico tão solene entre seus participantes. Ao utilizar um modo por várias vezes, Katunda nos faz lembrar da música gregoriana, sacra por excelência, criando um ambiente religioso na canção *Incelença das Ave-Marias*. Outra peculiaridade foi a de Katunda utilizar os recitativos que, como numa reza, são fluentes e sem interrupções. Assim, a canção se assemelha muito a uma oração religiosa, que quer atingir seu objetivo através da repetição exaustiva das preces.

A canção é estruturada de forma que toda vez que o cantor diga o nome a quem a reza é dirigida, “Ave Maria cheia de graça”, muda-se o clima da canção. Passando a ter andamento mais delicado, com melodia que se dirige a uma região mais aguda, lembramo-nos da figura feminina a quem os devotos, o “eu lírico” da canção, se voltam.

Existem alguns contornos melódicos que podemos associar a palavras do texto, como onde o cantor diz “anjos do céu” (compasso 9): nesse momento, na linha do canto, existe um salto de 5ª justa que podemos considerar um grande intervalo – devido a pouca movimentação nesse sentido na linha do canto –, e que podemos associar à palavra “céu”, a uma sensação de distanciamento respeitoso que o “eu lírico” possa sentir. Logo após, o piano nos relembra da primeira *Incelença* por meio do movimento melódico descendente no terceiro tempo desse mesmo compasso. Voltando ao início desse compasso, notamos que o 5/4, ao aumentar 1 tempo e criar um movimento rítmico em quiálteras, transforma o ambiente, gerando uma diferenciação timbrística.

O mesmo acontece quando, no final da seção A', o cantor profere “Ave Maria cheia de graça” (compassos 20 e 21): ao atingir o ponto culminante da canção, o piano se prepara em movimento ascendente e, num “crescendo”, alcança o canto no seu salto de oitava, realizando a nota mais aguda da linha vocal na palavra “cheia” para, em delicado gesto, descenderem ambos para a finalização em “de graça”.

Lembramos ainda que a finalização da canção com um acorde com a terça de picardia, traz sensação de encerramento à sua série de canções, como se o objetivo das rezas cantadas houvesse sido atingido, o defunto foi aceito na vida além morte.

Katunda atingiu o objetivo de seu estudo aprofundado do folclore através da qualidade e fidelidade que sua canção *Incelença das Ave-Marias* traz ao ouvinte, retratando o ambiente de solenidade, respeito e submissão com que os devotos entoam as orações em pedido ao defunto.

Sugestões interpretativas para *Incelença das Ave-Marias*

Nossa primeira e mais importante sugestão é que o intérprete leve em conta o caráter religioso e contrito da canção, mantendo um timbre comedido e suave, tanto na linha vocal quanto instrumental, não se deixando levar por movimentações rítmicas que possam comandar as dinâmicas. É importante que o canto seja sempre leve, por mais escura e grave que seja a voz do cantor, afinal, nossa posição é de humildes pedintes.

É aconselhável que o cantor não respire entre todas as frases do canto, mas que tente prolongá-las para que não haja interrupções excessivas. Podemos citar um ponto onde é imprescindível a sustentação da nota, sem respiração: o compasso 9 possui uma característica de modificar o andamento, e podemos aproveitar disso recorrendo a um recurso de muito efeito que é não respirar entre ele e o compasso seguinte, fazendo uma ligadura de expressão entre as palavras “céu” e “Ave”. Teremos com isso, uma impressão do aumento do volume no canto sem nenhum esforço, provocado pelo movimento descendente do piano na frase que remete à outra Incelença. Como consequência, atingiremos a nota *Ré* em “Ave” com muito mais emoção na voz, já que o fôlego está no fim.

Podemos utilizar esse mesmo recurso descrito acima também nos compassos 20 para o 21, fazendo a frase “Ave Maria cheia de graça” em uma só respiração.

Mesmo que o piano possua linha rítmica muito mais recheada, é importante que o canto e o piano caminhem juntos, sempre obedecendo às indicações de dinâmica e andamento, que servem para ambos.

Devemos lembrar que essas são sugestões interpretativas baseadas no estudo do texto em relação à música, e aberta a futuras modificações, sugestões e acréscimos.

Capítulo IV - Conclusão

Neste trabalho, estudamos a obra para canto e piano de Eunice Katunda através da observação detalhada de três de suas canções, que abrangem momentos distintos e diferentes escolhas musicais da compositora. Elas simbolizaram o contato da compositora com diversas formas de escrita musical que, pudemos concluir, se tocam e dialogam entre si, fruto do profundo estudo que Katunda desenvolveu sobre os estilos e que quis retratar em suas canções.

Para atingirmos o nível de observação desejado – que fundisse investigações sobre os parâmetros musicais e literários –, aplicamos os métodos de análise de Jan LaRue e Norma Goldstein, respectivamente, concluindo com a análise da relação entre esses dois parâmetros e com as sugestões para uma interpretação baseada em tais observações.

Juntamente com as relações do texto com a música, pudemos somar as observações a que chegamos nos “ambientes composicionais”, esquematizando, assim, uma coleção de apontamentos que constroem o “universo” de cada canção. Esses “universos” dialogam entre si e possuem relação com outros momentos da vida composicional de Katunda.

A canção *Prenúncio do Sol*, ou *Aóion*, do ano de 1961, simbolizou para nós o contato que Katunda teve com a música européia: a viagem que ela fez à Itália, no ano de 1948, em função de participar de um curso de regência com Hermann Scherchen, e as amizades que lá fez com compositores futuristas, estão em contato com a época da composição de *Prenúncio do Sol*, já que, como vimos, a idéia da concepção dessa canção tem suas raízes nessa viagem. Ainda, a aproximação e conhecimento da música de vanguarda atonal que assimilou durante a participação no grupo Música Viva, tem seus reflexos nessa canção, que teve sua idealização em um projeto de música atonal, do ano de 1948, quando ela ainda era integrante do grupo Música Viva.

A segunda canção analisada, *Moda da Solidão-Solitude*, do ano de 1967, representou, com seu “universo”, o momento mais nacionalista da compositora, que voltou seus estudos para a música brasileira ao empregar o texto do autor de seu “predileto livro de cabeceira”, Mário de Andrade. Foi, para nós, de muito interesse pesquisar se Katunda se inspirou nas sugestões

presentes no *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade, para compor uma canção com um texto dele. Nesse “universo” que – como observamos – teve como fundamento o *Ensaio sobre a música brasileira*, encontramos a influência dos estudos com o primeiro professor de composição de Katunda, Camargo Guarnieri, e de seu mestre mais elogiado por ela, Hans-Joachim Koellreutter, refletindo assim o aproveitamento de aprendizado com diversos professores, escolas e técnicas.

A última canção, *Incelença das Ave-Marias*, de 1972, fecha o ciclo cancionero da compositora, trazendo, em seu “universo”, a representação do estudo aprofundado do folclore que Katunda fez durante os vários anos de estudo de composição. Com o fechamento de seu cancionero com *Incelença das Ave-Marias*, consideramos que ela atingiu o objetivo de seus estudos sobre a música brasileira, retratando parte do folclore nacional em canções que não se resumem a meros registros sonoros: são rezas cantadas para pedido em função de uma alma, tema de mais alta solenidade entre os devotos, representadas por música de alto nível artístico.

Após o estudo do “ambiente composicional”, da relação texto-música, e após refletirmos sobre as sugestões interpretativas, fica claro o quanto é indispensável uma pesquisa como essa sobre o cancionero de qualquer compositor. A canção, feita quase inteiramente de declamação de palavras, transmite-nos todo um conteúdo de informações que podem permanecer ocultas por entre seus textos se negligenciarmos uma pesquisa mais profunda.

Após a observação das três canções para canto e piano estudadas nesse trabalho, e elevando-as como representantes de sua vida composicional dentro desse gênero, vimos que Eunice Katunda escreveu canções de refinada qualidade, de estrutura musical às vezes complexa, às vezes simples, mas de uma forma marcante e pessoal. Suas melodias podem ser muito incisivas ou de extrema docilidade, e abrangem, em sua maioria, regiões médias, o que as tornam cantáveis para muitos tipos e classificações vocais.

Devemos ressaltar que a questão da importância da canção brasileira e do resgate de compositores pouco conhecidos deve ser levada a maiores discussões, e colocados em prática projetos semelhantes ao desenvolvido pelo grupo de pesquisa *Resgate da Canção Brasileira*. Trabalhos com o objetivo de colaborar para a compreensão da história da música brasileira podem ser combinados com a prática da *performance musical*, ao aliarmos o estudo de vida e obra de um compositor com as sugestões para uma interpretação mais coerente de suas peças.

Lembramos ainda que esse trabalho se destina a fomentar novas e mais profundas pesquisas em torno do gênero canto e piano, e da obra da compositora Eunice Katunda.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- _____. *Poesias Completas*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1974.
- BARBEITAS, Flávio. *Francisco Mignone: Vivência, pesquisa e criação*. In: Música Hoje – revista de pesquisa musical. Departamento de Teoria Geral da Música / EMUFGM, maio, 2002, Universidade Federal de Minas Gerais.
- CÂNDIDO, Antônio. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo: IEB, 1994, p. 135-139.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Curitiba: UFPR, 2004. Dissertação de Mestrado, Departamento de História, Universidade Federal do Paraná.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. 3ª ed. São Paulo: Art Editora, 2003.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 14ª ed. São ERIE 5, nº 1, 1992. Paulo: Editora Ática, 2006.
- GRELA, Dante. *Análisis Musical: Una Propuesta Metodológica*. Argentina: Universidad Nacional de Rosário, Revista S
- HOLANDA, Joana Cunha de. *Eunice Katunda e Esther Scliar: Trajetórias individuais e análise de “Sonata de Louvação” e “Sonata para Piano”*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2006.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter, movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2001.
- _____. *Eunice Katunda, musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.
- KATUNDA, Eunice. *Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar*. Fundamentos - Revista de cultura moderna. São Paulo, nº 30, p. 16 – 18, nov. 1952c.
- _____. Atonalismo, dodecafonismo e música nacional. In: KATER, Carlos. *Eunice Katunda, musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.

- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. 2ª ed. Michigan: Harmonie Park Press, 1992.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Cartas a Henriqueta Lisboa*. São Paulo: O Estado de São Paulo, Suplemento Cultura, nº 577, 31 agosto 1991.
- LUCAS, Maria Elizabeth. *Comentário sobre “Nos Domínios da Música”, a propósito de O Banquete, de Mário de Andrade*. H. J. Koellreutter. In: *Cadernos de estudo: Educação Musical*. Belo Horizonte: Através, Nº 6, 1997.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. 3ª ed., 2004.
- PRADO, José Nascimento de Almeida. *Trabalhos fúnebres na roça*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.
- QUASIMODO, Salvatore. *Lirici Greci*. Itália: A. Mondadori Editore, 2ª ed. 1945.
- SCHPUN, Mônica Raisal. Entre feminino e masculino: a identidade política de Carlota Pereira de Queiroz. *IV Congresso da BRASA – Brazilian Studies Association –*, Washington D.C., 1997, p. 349, 1999.
- SILVA, Thaís Cristófar. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Contexto, 9ª ed. 2008.
- SILVA, Thaís Cristófar. Algumas questões representacionais acerca da Tabela Normativa para o português brasileiro cantado. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 15, 2007, p. 27-34.
- THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC & MUSICIANS: compilação de Stanley Sadie, London : Macmillan, 1980.
- VALENTE, Waldemar. *Folclore brasileiro: Pernambuco*. Funarte, 1979.

Endereços eletrônicos acessados no ano de 2008

Site do projeto Resgate da Canção Brasileira disponível em:

<www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira>

Site da *Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus* disponível em:

<www.luiginono.it/en/>

Site da *Deutsche Welle* disponível em:

<www.dw-world.de>

Partituras manuscritas para canto e piano

KATUNDA, Eunice. *Prenúncio do Sol*. 1961.

_____. *Moda da Solidão-Solitude*. 1967.

_____. *Incelença das Ave-Marias*. 1972.

Anexo 1 - Considerações sobre os fonemas

Apresentamos nesse anexo um breve quadro explicativo dos fonemas apresentados no Capítulo II, no qual as análises literárias se utilizaram destes recursos. Os exemplos no quadro abaixo foram retirados do artigo “Algumas questões representacionais acerca da Tabela Normativa para o português brasileiro cantado”⁷⁵, de autoria da lingüista Thaís Cristófaró Silva:

IPA ⁷⁶	DESCRIÇÃO DO FONEMA
[a]	Representação do /a/ oral tônico ou átono, exceto em posição final (gato , amado)
[ɐ]	Representação do /a/ oral reduzido átono em posição final (gota , musa)
[ã]	Representação do /ã/ (irmã), e de /an/, /am/ seguidos de consoantes (antes , campo)
[ãʊ]	Representação do ditongo nasal /ão/, e /am/ final (pão , foram)
[e]	Representação do /e/ fechado (medo , modelo)
[ɛ ' ŋ]	Representação do /em/ em posição final (bem , também)
[i]	Representação do /i/ (isto , perigoso , caqui)
[iŋ]	Representação de /in/, /im/ antes de consoante (inverno , afinco) ou em posição final (jardim)
[o]	Representação do /o/ fechado (ovelha , idoso)
[õʊ]	Representação de /on/, /om/ em qualquer posição (onda , com)
[uŋ]	Representação de /un/, /um/ seguidos de consoante (unção , umbigo , alguns) ou em posição final (jejum , algum)
[d]	Representação do linguodental /d/ antes de /a/, /o/, /u/ (data , adorno , dúbio), ou antes do /e/ quando não for reduzido átono em posição final (devido)
[l]	Representação do lateral alveolar /l/ em posição inicial de sílaba (lua , alado)
[m]	Representação do bilabial /m/ em início de sílaba (mato , amado)

⁷⁵ Artigo publicado na revista acadêmica *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 15, 2007, p. 26-34.

⁷⁶ IPA (*International Phonetic Alphabet*), Alfabeto Fonético Internacional.

- [n] Representação do linguodental /n/ em início de sílaba (**n**ariz, **an**el)
- [r] Intervocálico (**caro**, **marinha**, **arara**) alveolar de uma vibração
- [s] Representação do alveolar /c/ antes de /e/ e /i/ (**parecer**, **cidade**); ou /s/ em posição inicial (**sala**)
Representação do alveolar /s/ em posição final de sílaba (**casta**, **mais**), ou algumas ocorrências de /x/ (**expor**, **exterior**) (como na região sul do Brasil)
- [t] Representação do linguodental /t/ antes de /a/, /o/, /u/ (**taco**, **toca**, **tatu**), ou antes de /e/ tônico (**tela**)

Anexo 2 – Digitalizações das canções

- Aóion ou Prenúncio do Sol

- Moda da Solidão-Solitude

- Incelenças das Ave-Marias