

# EUNICE KATUNDA E ESTHER SCLIAR NO CONTEXTO DO MODERNISMO MUSICAL BRASILEIRO

EUNICE KATUNDA AND ESTHER SCLIAR IN THE BRAZILIAN MUSICAL MODERNISM CONTEXT

Joana Cunha de Holanda (Universidade Federal de Pelotas)  
joanaholanda10@yahoo.com.br

Cristina Capparelli Gerling (UFRGS)  
cgerling@ufrgs.br

**Resumo:** O artigo discute o contexto do modernismo musical brasileiro nos anos 1940 a 1950 e sua relação com a atuação de duas musicistas que foram contemporâneas: Eunice Katunda e Esther Scliar. O perfil e a atuação de dois grupos principais, os membros do ‘Grupo Música Viva’ e os nacionalistas, é exposto e discutido a partir dos manifestos do ‘Grupo Música Viva’ e da obra de Mário de Andrade. O contexto é abordado também a partir da ascendência desses dois grupos sobre a atuação de Katunda e Scliar, enfocando o contexto cultural em sua relação com a experiência individual.

**Palavras-chave:** Modernismo musical; Katunda; Scliar.

---

**Abstract:** The article discusses the context of musical modernism in Brazil in the decades of 1940 and 1950 and its relation to the activities of two contemporary musicians: Eunice Katunda and Esther Scliar. The characteristics of two main groups: “Grupo Música Viva” and the nationalists are addressed in the discussion of the manifests by “Grupo Música Viva” and the work of Mário de Andrade. In addition, their ascendancy on musicians of the time is reflected on the professional activities of both Katunda and Scliar. Hence, individual experience is related to cultural context.

**Keywords:** Musical modernism; Katunda; Scliar.

---

O presente artigo é parte da pesquisa de doutorado “Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978): Trajetórias Individuais e Análise de ‘Sonata de Louvação’ (1960) e ‘Sonata para Piano’ (1961)” recentemente defendida na UFRGS (Holanda, 2005). Na tese procura-se resgatar a contribuição para a história da música brasileira de duas musicistas que foram contemporâneas. A tese oferece uma análise de obras significativas de sua produção e discute suas trajetórias individuais. A abordagem das trajetórias coteja acontecimentos e a experiência vivida com a expressão dessa experiência por parte das compositoras, valorizando assim a sua subjetividade. Neste sentido, fontes como depoimentos, cartas e entrevistas assumiram importância central na abordagem proposta.

Este artigo trata do contexto cultural em que as trajetórias de Katunda e Scliar encontram-se, num cenário marcado pelos debates e pela

atuação de dois grupos principais, o “Grupo Música Viva” e os adeptos do nacionalismo no final da década de 1940 e nos anos 1950. O artigo discute o perfil dos grupos e o posicionamento das musicistas neste cenário, a partir de correspondências pessoais inéditas. Outras fontes são textos autorais, entrevistas e notas publicadas na imprensa nacional e internacional. Estes documentos contribuem para redimensionar a atuação de Katunda e Scliar no cenário musical brasileiro assim como para uma melhor compreensão do mesmo.

## 1. Grupo Música Viva

O maestro Hans-Joachim Koellreuter estava no Brasil desde 1937. Com um grupo de jovens artistas, ele criou, em 1939, o ‘Grupo Música Viva’. O movimento manteve-se atuante por mais de uma década, entrando em declínio entre o final de 1950 e 1952. As diversas atividades desenvolvidas por este grupo foram responsáveis por um dos movimentos mais ricos de renovação musical no Brasil do séc. XX.

O movimento era concebido basicamente em três frentes: a formação, a criação e a divulgação. Entre as atividades desenvolvidas pelo Grupo, estavam discussões sobre os problemas estéticos e da evolução da linguagem musical; promoção de audições e recitais,

visando desenvolver e estimular a criação musical; publicação da revista ‘Música Viva’; publicação de edições musicais; realização de programas de rádio.

Os textos de apresentação do grupo, o Manifesto 1944 e o Manifesto de 1946, são alguns dos documentos que resumem seu posicionamento geral quanto ao fazer musical. Para Kater, o Manifesto de 1944 marcou o início de uma segunda fase do movimento, que ganhou maior coesão a partir da saída de membros mais conservadores no Rio de Janeiro e também da obtenção de mais espaço nos meios de comunicação (2001b, p. 55-56). Nesse ano, iniciou-se a série de programas radiofônicos ‘Música Viva’, tão importante para a divulgação do movimento.

O Manifesto de 1946 ilustra o caminho percorrido pelo grupo nos dois anos que o separam do primeiro manifesto. Neste segundo manifesto, o grupo assumiu uma postura ainda mais revolucionária, estimulando “a

criação de novas formas musicais que correspondam às idéias novas” e repelindo o formalismo, isto é: “arte na qual a forma se converte em autônoma” (MÚSICA VIVA, 1946).

O Manifesto de 1944 trazia a concepção de música como veículo para expressão de valores humanos e legítimo instrumento de transformação do mundo: “A obra musical como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do *Grupo Música Viva*” (Música Viva, 1944). O manifesto de 1946 reiterou este posicionamento, defendendo sua concepção da música como linguagem universalmente inteligível (Música Viva, 1946).

Ainda que os manifestos de 1944 e 1946 representem dois momentos distintos do movimento, dinâmico em sua essência, é possível extrair-se um núcleo comum ilustrativo da postura do Grupo. Alguns dos pontos discutidos nesses documentos foram <sup>2</sup>:

- 1) privilégio da criação musical, através do estudo e apresentação de obras (em especial a contemporânea, mas ainda do ‘novo’ de todas as épocas);
- 2) importância da função social do criador contemporâneo – a eles competiria participar ativamente do processo de transformação da sociedade vigente – adoção do princípio de arte-ação;
- 3) questão do coletivo- instaura-se o ‘sentido coletivista da música’, legitimando historicamente a existência do grupo de compositores e do ‘Música Viva’ como movimento musical e cultural;
- 4) contemporaneidade e renovação – implica a atualização de conteúdos, meios e desempenhos; postura revolucionária essencial;
- 5) necessidade de se educar para a nova música.

Kater localizou outros documentos elaborados pelo Grupo: os ‘Estatutos’ e o ‘Manifesto 1945’, cuja publicação ou divulgação à época não pôde ser precisada (2001b, p. 61). O Manifesto 1945 reitera a concepção de música como linguagem universalmente inteligível e expressa uma postura francamente desfavorável ao nacionalismo. A postura contrária ao nacionalismo é mantida no Manifesto 1946, com um discurso mais moderado:

“Música Viva” admitindo, por um lado, o nacionalismo *substancial* como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro

lado, o *falso* nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas. (Música Viva, 1946)

A ênfase dada pelo movimento à formação foi demonstrada em várias de suas atividades. A importância conferida à rádio e a seu poder educativo é ilustrativa desta prioridade. O coletivo sobrepõe-se ao individual na tentativa de difundir obras e educar para a nova música.

Os programas radiofônicos foram veiculados no período de 1946 a 1950, alternando semanalmente programas com música ao vivo e programas com gravações em disco. O destaque dado a obras de compositores brasileiros emergentes serviu de estímulo aos jovens talentos. O envolvimento direto com o programa permitiu-lhes conhecer um espectro grande da produção musical de vanguarda no mundo.

Em 1947, Eunice Catunda<sup>3</sup> e Esther Scliar recebiam orientação do mestre Koellreuter e integravam o grupo ‘Música Viva’ (NEVES, 1981, p. 104)<sup>4</sup>. Eunice Catunda passou a ser uma das intérpretes mais atuantes nos programas radiofônicos, tocando regularmente no programa ‘Música Viva’ da Rádio Ministério da Educação. De 1947 a 1950, ela foi a responsável pela primeira audição nacional de obras estrangeiras e estréias mundiais de diversas peças de compositores brasileiros. Em seu repertório figuravam obras de Paul Hindemith (1895-1963), Juan Carlos Paz (1899-1972), Cláudio Santoro (1919-1989), Guerra Peixe (1914-1993) e dela própria (KATER, 2000, p. 19)<sup>5</sup>.

Em 1948, Cláudio Santoro, membro do grupo, participou, junto com Arnaldo Estrela, do Congresso de Compositores de Praga. Ao regressar ao país, passou a divulgar entre seus pares as resoluções do Congresso e a defender uma nova postura frente ao fazer musical. No texto ‘Problemas da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga’, resumiu os pontos principais das conferências apresentadas no congresso, fez uma análise crítica da situação da música contemporânea e defendeu a funcionalidade da obra de arte:

Hoje, o esclarecimento está feito, sobre a função que deve ter a obra de arte, e é preciso agora trabalhar neste sentido, procurando a realidade positiva que deve ter a criação artística. Essa realidade deve ser procurada e fundamentada, por cada povo, por cada nacionalidade,

para que esta linguagem, além do conteúdo positivo, reflita também o aspecto característico do povo, baseando-se na canção e no ritmo popular. (SANTORO, 1948)<sup>6</sup>

Em outro trecho do artigo, o componente político desta postura é explicitado de forma ainda mais clara:

Não tenhamos receio de causar a impressão de estarmos dando um passo atrás (como disse a Dra.Lissa, musicóloga polonesa), porque se de fato temos um novo caminho a construir, devemos olhar a realidade e não partir de um sistema decadente, mas de uma etapa que constitui um período de ascensão desta classe hoje superada. O impasse a que chegou a arte abstrata, desligada completamente da realidade, não pode continuar, para aqueles cujo desejo é participar, com sua mensagem, na luta pelo progresso e pelo desenvolvimento da cultura para todos. (*ibid.*)

É precisamente sobre este ponto que Koellreuter manifestou a sua discordância de Santoro, em carta de junho de 1948, portanto anterior à publicação do artigo:

Estou curiosíssimo para receber o seu artigo. Concordo com tudo que escreve em sua carta. Discordo, entretanto, do “passo atrás”. Este não é necessário. O problema social da música pode e deve ser resolvido sem o “passo atrás”. E já avançamos muito nesse caminho. Estou convencido que os talentos e os “gênios” encontrarão a solução pela clarificação do material novo – criado pela última fase da música burguesa – pelo “descongestionamento” de processos e por uma organização formal mais simples e mais inteligível. (KOELLREUTER, 1948a)

As discordâncias explicitadas nos textos citados são ilustrativas da divisão interna do ‘Grupo Música Viva’, que se intensificou nos anos seguintes. Nesta mesma carta, Koellreuter comenta também o convite inesperado e ‘à última hora’ para a Bienal de Veneza, que aconteceria em agosto do mesmo ano. Koellreuter levou consigo para a Europa um grupo de alunos, entre eles Eunice Catunda e Esther Scliar.

## 1.1 Europa: 1948-1949

Eunice Catunda e Esther Scliar viajaram juntas para a Europa em 31/07/1948. Catunda estava então com 33 anos e Scliar com apenas 21. Este contato mais próximo com Eunice, musicista atuante e compositor-

ra já premiada em concurso de composição<sup>7</sup>, deve ter servido de estímulo à jovem Esther. As duas integravam com Sônia Born, Sula Jaffé, Geni Marcondes e Antônio Sergi um grupo de alunos de Koellreuter (KATER, 2001a, p. 19). O grupo viajou num pequeno navio veneziano, o Francesco Morosini, rumo à Itália participar das atividades da Bienal de Veneza, de 16 de agosto a 30 de setembro de 1948.

Este período possibilitou ao grupo um rico intercâmbio com a ‘música viva’ da Europa, pois, no ambiente do festival, concertos, cursos e o contato com músicos de diversos países instigavam os participantes. Um dos professores era Herman Scherchen (1891-1966), ex-professor de Koellreuter, e um dos maiores defensores da música de vanguarda no século XX. Foi Scherchen quem cunhou originalmente, na Europa, a expressão ‘Música Viva’. Além de regente, ele foi teórico, pedagogo, conferencista, escritor, editor e um pioneiro da rádio (KATER, 2001b, p. 45). No curso de regência com Scherchen, Scliar e Catunda também conheceram Bruno Maderna (1920-1973) e Luigi Nono (1924-1990) e uma relação de amizade estabeleceu-se entre eles.

Durante este período, as duas tiveram contato com um vasto repertório de obras do século XX. No teatro La Fenice de Veneza, os participantes do festival puderam assistir à ópera ‘Cardillac’ de Paul Hindemith (1895-1963); ao concerto para violino e orquestra Opus 36 de Arnold Schoenberg (1874-1951); ao balé ‘Orpheus’ e a outros trabalhos recentes de Igor Strawinsky (1882-1971). A série de concertos divulgou ainda obras de Luigi Dallapiccola (1904-1975), Bruno Maderna, Darius Milhaud (1892-1974), Riccardo Nielsen (1908-1982), Gian Carlo Menotti (1911-), Ernest Bloch (1880-1977) e Aaron Copland (1900-1990), entre outros (INCONTRI, 1948).

Concomitantemente aos vários concertos, as aulas com Scherchen também causaram forte impacto no grupo brasileiro. Catunda comenta, em texto publicado por Kater, a excelência e o aprendizado da experiência:

Tivemos a grande sorte de nos inscrevermos num dos melhores cursos de Scherchen. Ele mesmo era o primeiro a dizer que jamais encontrara um conjunto de alunos tão interessante, um curso no qual se encontrasse elementos de tão grande valor. Nosso grupo de brasileiros foi acolhido com grande carinho e interesse. Para mim, todo o período do curso foi um período de contínuas revelações. A partir da personalidade de Scherchen, criatura genial, dotada de uma força espiritual incrível. Passamos a trabalhar intensamente...

Creio que para todos nós aquele curso de direção de orquestra foi algo de decisivo. (CATUNDA, 1949)

No concerto de encerramento do Festival, Esther Scliar regeu a obra ‘Ma Mère L’Oye’ de Maurice Ravel<sup>8</sup>. Com o final da bienal, o grupo brasileiro separou-se. Geny Marcondes (apud MACHADO, 2002), à época esposa de Koellreuter, contou:

ficamos ainda alguns meses na Europa, às vezes nos dispersávamos: “Koellreutter e eu fomos para a Alemanha, ele se reencontrou com a família e a pátria, que não via há mais de dez anos, enquanto Sonia foi estudar canto na Suíça, Esther e Eunice ficaram na Itália e os outros voltaram para o Brasil. (p. 171)

Esther Scliar e Eunice Catunda foram juntas a um curso de dodecafonismo ministrado por Koellreuter em Milão. Em um cartão postal de Milão, datado de 5 de novembro de 1948, Scliar conta ao pai que estava alojada “no mesmo lugar que Koellreuter e Eunice” (SCLIAR, 1948). Nesta ocasião, Catunda foi convidada a realizar um concerto em que tocou, em primeira audição na Itália, ‘Ludus Tonalis’ de Hindemith. Ela contou que recebeu “palavras elogiosas da crítica musical milanesa, uma das mais temidas em toda Europa” (Catunda, 1948). Seu concerto foi referido em revistas especializadas européias de forma bastante positiva:

No ‘Diapason’, círculo musical fundado neste ano com o objetivo de nos dar a conhecer a música contemporânea de diferentes nações, nós tivemos um festival Bela Bartok no primeiro concerto, no segundo a execução integral do “Ludus Tonalis” de Paul Hindemith por uma jovem Brasileira, Eunice Catunda. Esta pianista mostrou uma compreensão pouco comum da estrutura musical e interpretação de uma obra tão densa e requintada como este novo ‘Cravo Bem Temperado’. (p. 41)<sup>9</sup>

Das experiências musicais mais interessantes faz parte o “Ludus Tonalis” de Paul Hindemith, interpretado com bravura pela pianista brasileira Eunice Catunda, no teatro Pícolo de Milão. (p. 40)<sup>10</sup>

O ‘Il Diapason’ promoveu um concerto de música brasileira no referido teatro, em 9 de dezembro do mesmo ano. Eunice Catunda interpretou ‘As Cirandas’ de Vila Lobos; ‘As Três Peças para piano, cordas e Tímpanos’ (1946) de Gnatalli e ‘Variações para Piano’ de Koellreuter. Do concerto constavam ainda uma sonatina para flauta e piano de Guarnieri,

o ciclo de canções ‘Girotondo’ de Villa Lobos e canções de Lorenzo Fernandes e Francisco Mignogne. Koellreuter regeu Catunda na peça de Gnatalli e Havah Praga cantou as obras vocais acompanhada ao piano por Geni Marcondes (NUOVE, 1948). Em matéria publicada no periódico ‘Nuovo Corriere della Sera’, no dia seguinte ao concerto, um elogio à interpretação de Catunda encerra o artigo:

Excelente intérprete para as obras de Koellreuter, de Radames Gnatalli e de Villa Lobos, a pianista Eunice Catunda. Aplausos cordiais a todas as obras tocadas.<sup>11</sup>

Em um concerto dedicado à música brasileira, no qual a interpretação de Eunice Catunda contribuiu para abrilhantar a noite, não havia nenhuma obra sua no programa. Infelizmente, essa face da identidade de Catunda ficou, portanto, oculta para a platéia italiana que prestigiou o evento no teatro Pícolo de Milão. No recital seguinte, no Hotel Kurhauss-Victoria, em Lugano, Suíça, por ocasião da reunião preparatória para o Primeiro Congresso de Música Dodecafônica, Eunice Catunda tocou uma obra sua para piano: ‘Quatro Epígrafes’ de 1948 (KATER, 2001a, p. 23).

Não há como precisar se Esther Scliar estava com Eunice Catunda na ocasião da reunião preparatória, o que é provável, pois Scliar retornou ao Brasil somente em janeiro de 1949, junto com Geny Marcondes e Koellreuter. Eunice Catunda decidiu permanecer por mais tempo na Europa.

Posteriormente, depois de seu retorno ao Brasil, Catunda recebeu uma carta de Ricardo Malpiero, secretário executivo (*secretaria organizzativa*) deste Primeiro Congresso de Música Dodecafônica em que ele a convidava a tocar em um dos concertos. O nome de Eunice Catunda consta na carta como integrante da comissão organizadora (*Comitato Promotore*), a única mulher na lista de doze nomes (MALPIERO, 1949).

Ao chegar ao Brasil, Koellreuter, em entrevista, comentou orgulhoso sobre a participação de seus alunos na Bienal:

O grupo de alunos que me acompanhou portou-se acima de qualquer expectativa. Esther Scliar, por exemplo, na interpretação de “Ma Mère l’Oye” de Ravel, foi uma surpresa magnífica. Conseguiu impor-se de tal forma sobre a orquestra que esta, finda a prova, a aplaudiu de pé. A interpretação que Eunice Catunda deu aos compositores contemporâneos, especialmente os dodecafônicos, foi acontecimento de repercussão internacional. Basta dizer que foi convidada para ser a pianista

oficial do Congresso Internacional de Compositores Dodecafônicos que se realizará em Milão, no próximo mês de maio.<sup>12</sup>

Na mesma entrevista, Koellreuter expressou suas impressões sobre as obras dodecafônicas que ouvira e defendeu o uso desta técnica. Suas palavras mostram que ele julgava importante o seu ensino:

Quase todos os jovens compositores europeus, especialmente os italianos, não são apenas atonalistas, mas dodecafônicos. Entre estes últimos, Anton von Webern, Alban Berg, Arnold Schoenberg e Dallapiccola, gozam de especial prestígio. Merece registro o fato de Koechlin, decano dos compositores franceses, septuagenário dotado de espírito admiravelmente jovem, estar escrevendo obras dodecafônicas das melhores. [...] De um modo geral, do que ouvi e pude observar, mais convencido ainda fiquei de quanto é falsa a alegação, infelizmente muito generalizada, de que todas as obras dodecafônicas são semelhantes, tanto do ponto de vista técnico, como do ponto de vista estético, são enormes as possibilidades da dodecafonía. (Ibid)

Em dezembro de 1948, Herman Scherchen regeu a estréia, na Europa, de ‘Cantos à Morte’ (1946) de Eunice Catunda. O seu primeiro trabalho orquestral foi apresentado em programa da Rádio de Difusão Suíça, de Zurique (KATER, 2001a, p. 22). Herman Scherchen fez uma série de apresentações de obras brasileiras nesta rádio e mostrou as gravações a Eunice Catunda, quando esta o visitou na Suíça, em março de 1949. Além da sua obra, Eunice Catunda ouviu as gravações de Villa-Lobos, o ‘Noneto’ de Guerra Peixe e pequenas peças de Frutuoso Viana e ficou comovida com a interpretação de Scherchen:

O tempo todo pensava nos compositores e desejava que eles pudessem ouvir as suas obras, tais como as ouvi eu. Uma interpretação semelhante nos traz novo entusiasmo e nova esperança. Pelo menos foi o que eu senti ouvindo os meus Cantos à Morte. E desejei de coração que todos os meus patrícios representados naquela audição pudessem passar esses momentos de alegria e de gratidão ao grande regente que é Scherchen. (CATUNDA, 1949)

A convite de Herman Scherchen, Eunice Catunda ainda viajou com Bruno Maderna e Luigi Nono a Florença, onde permaneceram por três dias. Em um projeto conjunto de composição, cada um deles escrevera três líricas gregas para conjuntos corais e instrumentais dedicadas ao maestro

(CATUNDA, 1949). Ao regressar a Veneza, Catunda adoeceu e foi orientada pelos médicos a retornar ao Brasil. Depois de um intenso período de aproximadamente nove meses na Europa, em abril de 1949, Eunice Catunda retornou ao Brasil, por motivos de saúde.

Quando chegaram ao Brasil, Scliar, em fevereiro e Catunda, em abril de 1949, as musicistas encontraram um cenário em que alguns de seus colegas já se distanciavam do ‘Grupo Música Viva’. Após seu regresso do Congresso de Praga, Santoro procurou difundir entre os seus patrícios os ideais então discutidos e propôs um novo direcionamento para a música brasileira, na forma de um ‘nacionalismo progressista’. Santoro publicou artigos<sup>13</sup> referentes às inquietações estéticas discutidas, ministrou palestras, e discutiu a questão também em entrevistas.

Scliar esteve presente a, pelo menos, uma destas palestras. Em seu arquivo consta, escrito de próprio punho, um “Resumo de Conferência realizada no dia 23 no Museu de Arte Moderna” (SCLIAR, [s.d.]), proferida por Cláudio Santoro e intitulada ‘O Congresso de Praga e sua Repercussão no Mundo Musical’<sup>14</sup>. A anotação detalhada da conferência e seu engajamento partidário<sup>15</sup> são indicativos da aproximação de Scliar com as proposições então defendidas por Santoro. Ao final do resumo de Scliar, lê-se:

Fez ainda o conferencista uma explicação do que chamou os 3 pontos fundamentais apontados no “Apelo e Resoluções” lançados em Praga. As conclusões a que chegou são as seguintes:

- 1) Criação de uma arte que não sendo super intelectualizada, também não deve ser popularesca. Um gênero intermediário, com o fito de trazer às massas a compreensão da arte em geral, e preparando, outrossim, as bases de uma nova expressão musical, acabando com a diferença aos poucos entre arte popular e a chamada arte erudita.
- 2) Estudo aprofundado do folclore para dele tirarmos a técnica necessária à unidade da criação musical.
- 3) Conteúdo positivo, baseado nos sentimentos elevados do homem (novo humanismo).

Terminando lembrou que os artistas devem ser conseqüentes com suas idéias em arte. O artista não deve falar ao povo da sua torre de marfim, é preciso que ele participe de suas lutas para que sua obra reflita verdadeiramente um conteúdo democrático e progressista na defesa dos justos ideais do desenvolvimento social, em prol da humanidade, da paz, da verdadeira nacionalidade. (SCLIAR, [s.d.]

Eunice Catunda também acompanhou os debates. Em abril de 1950, após ler uma entrevista de Cláudio Santoro, a musicista “resolve

escrever um artigo em forma de carta<sup>16</sup>” (CATUNDA, 1950b), endereçada a ele, em que dialoga com a referida entrevista. O artigo é anterior às cartas abertas que foram publicadas somente ao final do ano de 1950 e ilustra as polemizações crescentes no ambiente musical do período. No artigo, que não foi publicado, Catunda defende o ensino do dodecafonismo e refuta a não aceitação deste por parte do público. Defende a importância da formação de público para a música do século XX e a responsabilidade do crítico de arte nesta formação. O engajamento de Catunda com as atividades do ‘Grupo Música Viva’ fez com que ela apresentasse uma defesa apaixonada das atividades do grupo no trecho que segue:

Não se pode honestamente afirmar que o público repila a música dodecafônica. Este nem chega a ouvi-la. Não está muito cotada no mercado musical mundial. E daí? Isso prova que o público não aceite a música dodecafônica? Não. Prova apenas que muito pouco se tem procurado cultivar o público, elevar o nível cultural do público musical. E é só. Você conhece o esforço fantástico despendido pelo nosso “Grupo Música Viva” no sentido de cumprir nosso dever de divulgação musical. Não só no sentido de divulgação de música dodecafônica. Esta se encontra mesmo em evidente minoria em nossos programas. Não só porque (apesar de nos acusarem sistematicamente disso) não somos sectários, como também porque não existe quase nada de música dodecafônica em gravações (Nada de Dallapiccola. Um único concerto de Schoenberg, trechos de “Lulu”, um concerto de Alban Berg e o não dodecafônico Pierrot Lunaire. Mais nada) Procuramos divulgar tudo o que podemos: Villa, Guarnieri, Santoro, Eunice Catunda, Guerra Peixe, Prokofiev, Shostakovitch; sem preconceitos de tipo de música ou categoria artística. No entanto v. comete a injustiça de apresentar, como prova da não aceitação pública, os nossos programas semanais no rádio. E nem se lembra de que fomos nós que apresentamos em primeira audição no Rio, em gravação, a cantata Alexander Newski. Muito antes da Sinfônica apresentar a Sinfonia de Prokofiev nós já tínhamos cumprido a nossa tarefa de divulgadores. Quem falou nisso? De qualquer modo as glórias iriam sempre para a Sinfônica, organização mais comercial e portanto mais conhecida. Para nós fica o título depreciativo de “atonalistas”, exclusivistas, abstracionistas (Os mesmos títulos a nós atribuídos por certa crítica reacionária da Capital...) Isso Santoro, eu achei injusto, na sua entrevista. (CATUNDA, 1950b)

Em abril de 1950, Eunice Catunda ainda manifesta-se francamente favorável à atuação do *Grupo Música Viva*, enquanto seus colegas Cláudio Santoro e Guerra-Peixe já haviam se afastado do grupo. No texto mencionado, Catunda responde a questões levantadas por Santoro e que constam também da Carta Aberta de Guarnieri, como a não compreensão do do-

decafonismo por parte de um grande público. Quando Catunda chama a atenção para o não sectarismo do ‘Grupo Música Viva’, argumenta a favor da importância de suas atividades e mesmo de sua importância histórica no cenário brasileiro. As cartas abertas, no final de 1950, foram, portanto, o ponto culminante de uma discussão já presente na comunidade musical, e que era mais abrangente do que a polêmica em torno do dodecafonismo.

Surpreendentemente, sete meses depois, quando Guarnieri publicou sua Carta Aberta, Katunda reviu seu posicionamento e lhe escreveu uma carta datada de 20/11/50, manifestando apoio às questões levantadas pelo compositor. A postura de Catunda contrária ao emprego do dodecafonismo pode também ser verificada no texto ‘Atonalismo, Dodecafonismo e Música Nacional’<sup>17</sup>, de sua autoria.

A seguir, apresenta-se um trecho de sua carta a Guarnieri:

Esta carta [de Guarnieri] tem ainda outro mérito: veio fazer com que eu e outros víssemos claramente a necessidade de tomar uma atitude imediata, definida e decisiva no que se refere a estética, coisa que, sem sua carta, talvez ficasse ainda algum tempo por fazer. E isso, na minha opinião, seria um crime, já que toda pessoa que reconhece um erro deve procurar encará-lo de frente, deve apontá-lo e com isso alertar outros que vê estarem incidindo no mesmo erro. Quanto maior a extensão deste tanto maior deve ser a sinceridade e o rigor em reconhecê-lo. (CATUNDA, 1950a)

Em seu livro, Kater acrescenta novos dados ao uso de procedimentos dodecafônicos pelo ‘Grupo Música Viva’. Como a polêmica da carta aberta girava em torno do dodecafonismo, para demonstrar seu alto grau de heterodoxia o autor estudou como se dava esta prática no Grupo. Em entrevista, Koellreutter afirmou que passara a inserir em suas aulas o estudo da técnica depois que seu aluno Cláudio Santoro utilizou-se de algumas passagens organizadas de forma serial em ‘Sinfonia para duas Orquestras de Cordas’, 1940 (KATER, 2001b, p. 107). Para Kater, era importante ressaltar este fato, na medida em que o estudo da técnica deu-se como estímulo a uma iniciativa de um dos integrantes do próprio grupo e não como uma imposição de Koellreutter.

Conforme relatos de colegas, Esther Scliar também participou das discussões do período. Comentando este momento, Aylton Escobar (apud MACHADO, 2002), escreveu em depoimento sobre Scliar:

Os anos 50 mais densamente foram de vital importância para a música no Brasil. Os conflitos deflagrados desde o início dessa década, na área de produção artística, puseram sobre um vivo palco vigorosos personagens. Era a crise do Serialismo em nosso meio musical, eram as “cartas abertas” de repúdio à sua infiltração na orientação de jovens compositores e intérpretes, eram o impasse sofrido pelos retardatários seguidores da II Escola de Viena, era o tempo de revisão desses esforços sob a oratória incendiária de Jdanov “de corpo presente” diante do jovem, inquieto e talentoso, Cláudio Santoro.....Cabeças de músicos privilegiados andavam mexidas pela nova demanda estética que desejava o trabalho criador não como mero adorno de valor apreciável apenas por grupos restritos, mas como depósitos responsáveis por uma cultura em desenvolvimento. Esther Scliar foi um dos protagonistas dessa reviravolta ao lado de ilustres companheiros: Cláudio Santoro, Edino Krieger, César Guerra Peixe, Eunice Katunda... Esther retirou dessa crise e emaranhado de paradoxos algum brilho, alguma efervescência para a sua criação e atuação pedagógica. (p. 143)

Scliar não se posicionou de imediato quando as cartas abertas foram publicadas, mas criticou publicamente o dodecafonismo em momento posterior. Em 1958, a musicista declarou em entrevista: “Sobre o dodecafonismo, tenho idéia que escraviza o compositor, limitando a sua imaginação criadora” (FAEDRICH, 1958).

Apesar das declarações públicas de ambas as compositoras criticando o dodecafonismo na década de 50, tanto Scliar quanto Catunda escreveram obras dodecafônicas. Entre as obras de Scliar destacam-se o ‘Movimento de Quarteto’ (1966) para quarteto de cordas, a trilha sonora para o filme ‘A Derrota’ (1966) e as peças ‘A Busca da Identidade entre o Homem e o Rio’ (1971) e ‘Sentimento del Tempo’ (1973) para coro. Também Eunice Catunda compôs ‘Sonatina’ (1946) (1965 cc.) e ‘Hommage a Schoenberg’ (1949).

Em 1966 Scliar comenta com tranqüilidade o uso que fez da técnica dodecafônica na premiada trilha sonora do filme ‘A Derrota’ (1966):

Trabalhei a música na técnica dodecafônica, porque vi nesta técnica a que melhor traria o clima pedido pelo diretor... A música dodecafônica, por fugir aos apoios de certos tons – pois usa, equivalentemente os 12 tons – propicia o clima de permanente tensão, de *suspense*, necessário a estimular a observação do espectador.

A julgar pelo seu depoimento, os apaixonados debates da década de 50 que opunham nacionalismo e dodecafonismo nos episódios das car-

tas abertas não representaram, nesse período posterior, um conflito para a compositora. Ela optou por utilizar a técnica dodecafônica por razões musicais e como mais uma opção em meio a outros caminhos possíveis.

O contato de Catunda e Scliar com Koellreuter suplantou o âmbito do ‘Grupo Música Viva’. Koellreuter foi também amigo e grande incentivador de ambas, presente em momentos importantes de suas trajetórias.

Leonor Scliar-Cabral fala sobre o apoio de Koellreuter, que ao longo dos anos indicava o nome de Esther Scliar para atividades profissionais: “ele levava a Esther, ele indicava alunos pra ela, ele confiava *muito* no trabalho da Esther. E foi assim uma influência poderosa e uma amizade de muitos anos” (SCLIAR-CABRAL)<sup>18</sup>. Entre outras atividades, Esther Scliar trabalhou com Koellreuter nos cursos de férias em Teresópolis promovidos pela Pró-Arte e em bancas de diversos concursos de composição.

A correspondência que Koellreuter (1948b), enviou a Eunice Catunda da Alemanha para a Itália, em 1948, revela o seu apreço pela musicista:

Primeiro receba um grande abraço pelos “Cantos de Amor e Morte”. Senti-me orgulhoso de você e espero que a execução de Scherchen seja um estímulo para um trabalho mais intenso e concentrado... Lembranças para Sonia, Afonso e Esther [Esther Scliar], Porque não escrevem? Preocupo-me com a sua sorte.

Katunda e Scliar mantiveram contato com Koellreuter por longos anos após o término das atividades do ‘Grupo Música Viva’. Uma das obras mais experimentais de Eunice Katunda para piano solo, ‘Expressão Anímica’ (1979), é dedicada a ele: “Para meu amigo e mestre de música H. J. Koellreuter”.

## 2. Nacionalismo

Embora Scliar e Katunda tenham integrado o ‘Grupo Música Viva’, ambas as compositoras também mantiveram afinidades com pressupostos do movimento nacionalista brasileiro durante toda a sua trajetória. O apelo nacionalista era forte no Brasil “...por força do nacionalismo como tal, ou antes, das perspectivas de um país onde a dominação estrangeira se fez sentir de forma quase avassaladora, a arte nacionalista nunca deixou de atrair” (SQUEFF, 1982, p. 88).

Compositores de diferentes gerações mantiveram afinidades com o nacionalismo no Brasil, em diferentes momentos históricos. As décadas de 40 e 50 são enfocadas neste trabalho por constituírem o período em que Scliar e Katunda iniciaram e desenvolveram as suas atividades musicais.

Em meados da década de 40, Mário de Andrade já havia publicado toda sua obra sobre música e seus escritos haviam influenciado um número expressivo de compositores no Brasil. As crônicas de ‘O Banquete’, sua última obra com referências à música, foram publicadas no jornal ‘Folha da Manhã’, nos anos 40<sup>19</sup>.

Defensor da nacionalização da expressão musical, Mário de Andrade incentivou a pesquisa e o estudo sistemático do folclore brasileiro por parte de musicólogos e compositores. Em sua primeira obra dedicada à música, ‘Ensaio sobre a Música Brasileira’, propôs para a nacionalização da música no Brasil um critério ‘evolutivo e livre’ (1972, p. 17) em três fases: 1) a tese nacional, fase de pesquisa e emprego direto de melodias folclóricas por compositores; 2) o sentimento nacional; 3) a inconsciência nacional (*Ibid.*, p. 14-29).

Andrade propôs também uma postura ativa do músico em relação à sociedade, defendendo a ‘arte-ação’: “O critério atual da Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social. Deve ser um critério de combate.” (*Ibid.*, p. 19) O princípio de arte-ação estava intimamente relacionado, em Mário de Andrade, aos esforços voltados para a construção da arte nacional.

Mattos distingue bem a definição de ‘arte-ação’ do pensamento andradiano e do *Grupo Música Viva* (MATTOS, 2005):

Neste ponto, encontra-se outra dissidência entre os nacionalistas e os universalistas, pois, se os primeiros buscam agir no sentido da construção da nacionalidade, os segundos agem para a construção de uma nova sociedade, no sentido de internacionalização artístico-cultural, pois percebem no nacionalismo o perigo da experiência recente vivida na Segunda Guerra européia. Se Andrade propõe o abandono do ideal de beleza em função da utilidade da obra de arte, o Grupo Música Viva, ao aproveitar essa concepção, no *Manifesto 1945*, a modifica defendendo que o artista deve produzir conscientemente o belo com o intuito de atingir o útil. (p. 287)

Em determinado momento histórico, a adesão ao nacionalismo musical tornou-se também uma questão política. Tratando do nacionalismo brasileiro da década de 40 no país, Neves (1981) observa:

O nacionalismo era visto como um imperativo histórico, como maneira de fazer a obra de arte se conformar com a realidade nacional e, conseqüentemente, transformar-se em veículo de socialização. Nesta linha de reflexão, só a arte “interessada” (entendendo-se por isto seu engajamento, sua função) teria utilidade neste momento histórico. (p. 117)

A decisão de dedicar-se profissionalmente à música no país não é uma decisão fácil e o apelo à valorização do nacional emerge como uma forma de auto-afirmação. Ainda que divergentes, movimentos musicais no Brasil muitas vezes compartilharam metas nesse sentido, almejando a construção de um espaço de atuação para o músico profissional na nação.

Apesar das divergências, o grupo nacionalista e o ‘Grupo Música Viva’ aproximavam-se em alguns pontos, ressaltados por diversos autores<sup>20</sup>. Nas frentes de trabalho do ‘Grupo Música Viva’, observa-se a proximidade das atividades do grupo com alguns pressupostos nacionalistas. Ambas as correntes procuravam estimular e valorizar a formação de novos compositores ‘brasileiros’, valorizavam a função social do criador contemporâneo, a educação e preocupavam-se com a difusão para a sociedade dos caminhos afetos à música como criação.

O perfil de vanguarda do ‘Grupo Música Viva’ de meados da década de 40 choca-se, no entanto, com o nacionalismo musical brasileiro idealizado por Mário de Andrade e liderado então por Camargo Guarnieri. Especificamente no tocante ao uso e estudo de material folclórico por parte dos compositores, recomendado por Mário de Andrade, Koellreuter escreveu: “Realmente o folclore brasileiro constitui ainda, um vasto campo de pesquisa e exploração – não para os compositores em busca de inspiração-, mas sim para a verdadeira musicologia” (KOELLREUTER, 1944-1945).

Squeff estabelece paralelo interessante quando afirma: “foi quase ao tempo em que surgiu uma indústria cultural sólida e quando o nacionalismo teve de ficar quase que compulsoriamente no saudosismo do campo, é que se iniciou a contestação da vanguarda” e mais adiante: “nos dois manifestos vanguardistas (1946) e (1965) a uma visão ruralista do Brasil, contrapunham as vanguardas a visão cosmopolita das cidades.” (SQUEFF, 1982, p. 82).

Wisnik (1982) também aborda essa questão, quando afirma que a estilização de fontes da cultura popular rural foi uma forma de negar as contradições da nova sociedade urbana emergente. Este autor também discute o folclorismo em estudo sobre o nacionalismo brasileiro:

Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nesta tecla: re/negar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação. (p. 133)<sup>21</sup>

É interessante fazer um paralelo destas abordagens no Brasil com o estudo feito por Dalhaus sobre o nacionalismo europeu no século XIX. Entre outros pontos, o autor discute criticamente a questão do aproveitamento do material folclórico como legitimador de uma música nacional na Europa. É deste período o entendimento que “o caráter nacional é a qualidade primeira e essencial da música folclórica. E que a música folclórica expressa o espírito de um povo”<sup>22</sup>. O autor critica este princípio: “assumir que a música folclórica é sempre e acima de tudo música nacional é questionável e estabelecido de forma equivocada” (DALHAUS, 1980, p. 92)<sup>23</sup>.

Dalhaus, no entanto, destaca a recepção em sua análise do fenômeno. Mesmo que as manifestações folclóricas apropriadas pelos compositores sejam regionais ou características de uma determinada classe social, se a coletividade concorda em imprimir-lhes valor nacional, então elas passam a ser nacionais. Para esse autor, torna-se imperativo lembrar que condições políticas e sociais geraram de forma diferenciada a necessidade de constituir-se uma identidade nacional nos diversos países em que floresceu a estética nacionalista.

Outro ponto importante levantado por Dalhaus é o de que a música composta pelos nacionalistas, ao mesmo tempo em que procurava consolidar o conceito de nação, não pretendia excluir-se da música universal<sup>24</sup>. Ao contrário, era o caráter nacional desta música que lhe consolidava um lugar no mundo: “A substância nacional da música Tcheca ou russa era a condição do seu valor universal, não sua invalidação” (*Ibid.* 1980, p. 84)<sup>25</sup>. O autor propõe cuidado com o uso do termo nacionalista, pois o conceito implica, tacitamente, uma oposição nacional/universal e, por conseguinte, nações periféricas/nações centrais.

Em ‘O Banquete’ de Mário de Andrade (1989), esta questão foi levantada nos longos debates entre o compositor Janjão e Pastor Fido, de forma bem humorada:

[Janjão] – Que bem me importa se eu não fico que nem um Racine, que nem um Scarlatti?... Que bem me importa si não vou ser bustificado num canto de jardim público, dentro de cem anos?... Que bem me importa não ficar eternamente redivivo, se vivi?...

[Pastor Fido] – Mas meu amigo, nesse caso sempre você também está fixando o Brasil como elemento de relação, para os seus julgamentos, de valor... (p. 130)

Ainda que para época posterior, a observação de Dalhaus bem caberia à postura dos compositores nacionalistas brasileiros da década de 40. Segundo alguns críticos desta estética, ao invés da apropriação de elementos do folclore brasileiro dar-se de forma realmente original, ocorreu de forma a ser “universalmente inteligível.” Enio Squeff (1983) discute a questão:

Nossa modernidade só poderia ser alcançada a partir da tradução de nossa matéria-prima em expressão que pudesse encontrar reconhecimento no exterior. A escola de Camargo Guarnieri, que reivindica o uso do modalismo, nada mais fez do que ampliar a modalidade ao sistema tonal – ainda que devidamente “modernizada” dentro de um contexto “politonal”. (p. 55)

Mário de Andrade (1972) alertou para a questão em seu primeiro e mais influente livro dedicado à música nacional ‘Ensaio sobre a Música Brasileira’:

Mas um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é *bem* nosso e consegue o aplauso estrangeiro. Ora por mais respeitoso que a gente seja da crítica européia carece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma para a Música Brasileira. (p. 15)

Não obstante, Mário de Andrade recomendava aos compositores a pesquisa da música brasileira. Tanto Esther Scliar quanto Eunice Katunda tiveram esta preocupação na construção de suas identidades como compositoras.

Uma das composições de Scliar que utiliza-se de ‘temas brasileiros’ é ‘Toada de Gabinete’ (1976), obra encomendada para um concurso de corais promovido pelo Jornal do Brasil e pela Rádio MEC. Em entrevista, a compositora falou sobre este uso:

O tema de *Toada de Gabinete*- diz Esther Scliar- foi coletado há cerca de dez anos, quando fui solicitada pela Rádio MEC para grafar uma série de músicas que um grupo de violeiros havia gravado para a emissora, enquanto a poetisa Celina Ferreira se encarregava de anotar os versos. Resolvi agora utilizá-lo nessa composição que preparei para o Concurso do JB, pois acredito que os corais de vozes femininas – aos quais a obra se destina – terão grande satisfação ao estudá-la, pelo caráter comunicativo do texto e da melodia, que se desenvolve dentro de uma rítmica tipicamente brasileira. Procurei, por outro lado, dosar as dificuldades harmônicas e melódicas, tendo em vista as potencialidades dos grupos que irão interpretá-la.

A rítmica ‘tipicamente brasileira’ a que Scliar referiu-se em sua entrevista é o padrão da ‘síncope característica’ e suas variações, recorrente também em outras obras suas como ‘Maracatu Elefante’ (1953), ‘Cantiga de Cacau’ (1957), ‘Sonata para Flauta e Piano’ (1960), ‘Sonata para piano’ (1961) e ‘Ofululú Lorêrê’ (1974), entre outras. Na entrevista, a compositora associou o uso desta rítmica também à comunicabilidade da peça e à satisfação dos corais em estudá-la.

Pesquisa sobre a música brasileira e a comunicabilidade da obra de arte são temas presentes também na correspondência entre Catunda e Guerra Peixe, nos anos 1950. Em suas correspondências, eles trocaram impressões, experiências e incentivaram-se mutuamente. Em Recife, Guerra Peixe pesquisou manifestações da cultura popular ao longo de vários anos<sup>26</sup> e, em 1952, escreveu a Catunda cumprimentando-a pelo seu trabalho:

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

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

A proximidade dessas iniciativas com posturas defendidas por Mário de Andrade anos antes, em 1944, é evidente. Em sua última obra que trata de música, 'O Banquete', Mário de Andrade (1989) resalta a importância do estudo do folclore a partir da personagem do compositor brasileiro Janjão e afirma:

O compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar. Desse ponto-de-vista, todos os artistas que importam no Brasil de hoje, são de fato os que ainda têm como princípio pragmático de sua criação, *fazer música de pesquisa brasileira*. (grifo nosso) A invenção livre só virá mais tarde, quando a criação musical erudita estiver tão rica, complexa e explícita em suas tendências particulares psicológicas, que o compositor possa desde a infância viver cotidianamente dentro dela, se impregnar dela, e a sentir como um instinto. Nisso os principais compositores brasileiros estão certos, mas onde eles não estão propriamente errados mas faltosos e defeituosamente empobrecidos, é na sua ignorância do folclore brasileiro. (p. 151)

## Conclusão

Este artigo oferece uma abordagem do contexto do modernismo musical brasileiro, ressaltando também a contribuição de Esther Scliar e Eunice Katunda. Embora a participação no 'Grupo Música Viva' e a figura de Koellreuter tenham sido importantes na trajetória de ambas, a proximidade com a escola nacionalista se revelou central em suas trajetórias e sua obra. A apresentação de material inédito contribui para uma melhor contextualização de sua atuação e também deste momento significativo da História da Música Brasileira.

No espaço deste artigo, enfocamos o contexto do modernismo musical e, a abordagem das trajetórias das musicistas o referencia.

## Notas

- <sup>1</sup> Esta revista foi publicada periodicamente nos anos de 1940-41. Depois de uma edição em 1942, ocorreu um intervalo de 5 anos antes da publicação do exemplar seguinte, em 1947. Ao todo somaram-se 16 publicações da revista. Lista completa das publicações em Kater, 2001b, p. 223.
- <sup>2</sup> Ver: Kater, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreuter Movimentos em Direção à Modernidade*. São Paulo: Musa, 2001b, p.81, e Neves, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981, p. 94.

- <sup>3</sup> Neste trabalho há duas grafias para Catunda, uma com C e outra com K, pois Eunice Katunda muda a grafia de seu nome em 1964. Para as referências que tratam do período anterior a 1964 utilizamos a grafia com C.
- <sup>4</sup> Eunice Catunda é signatária do Manifesto 1946 do Grupo *Música Viva* (in KATER, 2001b, p. 66).
- <sup>5</sup> A realização deste programa de rádio serviu de exemplo para muitas iniciativas posteriores, por parte de ex-participantes do grupo. Neste sentido, a própria Eunice Catunda criou e dirigiu, em 1955, um programa na Rádio Municipal de São Paulo: ‘Musical Lloyd Aéreo’, em que foi responsável pela programação musical, pelos arranjos e pela regência da orquestra da rádio. Também Guerra Peixe e Cláudio Santoro realizaram programas semelhantes, divulgando a música brasileira na Rádio Nacional, na Rádio Tupi e na Rádio Clube do Brasil, respectivamente.
- <sup>6</sup> SANTORO, Cláudio. Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e do apêlo do Congresso de Praga. *Fundamentos-Revista de Cultura Moderna*, São Paulo, v. 2, n. 3, ago. 1948, p. 233-240. A Revista *Fundamentos* foi lançada em julho de 1948 pela editora brasiliense em São Paulo, com o apoio do Partido Comunista. A revista foi editada até meados da década de 50 (Buonicore, 2004). Também Eunice Catunda e Guerra Peixe publicaram artigos na revista.
- <sup>7</sup> Eunice Catunda conquista Prêmio Música Viva para compositores brasileiros com sua cantata *Negrinho do Pastoreio* em 1946 (KATER, 2001, p. 18).
- <sup>8</sup> Depoimento de Koellreuter sobre a sua regência na página 8.
- <sup>9</sup> Au ‘Diapason’, cercle musical fondé cette année dans le but de nous faire connaître la musique contemporaine des different nations, nous eumes un Festival Béla Bartok au premier concert, au second l’exécution intégrale du “Ludus Tonalis” de Paul Hindemith par une jeune Bresilienne, Eunice Catunda. Cette pianiste fit prevue d’une compréhension peu commune de la structure musicale en interprétant une ouvre aussi dense et recherchée que ce nouveau “Clavecín bien tempéré» (REVUE, 1948, p.41).
- <sup>10</sup> Zu den interessantesten musikalischen Erlebnissen gehorte das “Ludus Tonalis” von Paul Hindemith im kleiner Theater von Mailand, von der brasilianischen Pianistin Eunice Catunda mit Bravour gespielt (REVUE, 1948, p. 40).
- <sup>11</sup> Excelente interprete per il lavoro di Koellreuter, di Radames Gnatalli e di Villa Lobos, la pianista Eunice Catunda. Aplausi cordialli per tutti le musiche riprodate (NUOVE, 1948).
- <sup>12</sup> Eunice Catunda não participará do Congresso, por motivos de saúde.
- <sup>13</sup> Em 1948 publicou o artigo ‘Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e do apêlo do Congresso de Praga’. *Fundamentos*, São Paulo, v. 2, n. 3, ago. 1948, p. 233-240.
- <sup>14</sup> Duas folhas avulsas, manuscritas, acervo pessoal. No Brasil, a primeira publicação das idéias discutidas no Congresso foi feita pelo Grupo Música Viva, na ‘Revista Música Viva’, de agosto de 1948 (NEVES, 1981, p. 117).
- <sup>15</sup> Esther Scliar e Eunice Catunda foram filiadas ao Partido Comunista Brasileiro.
- <sup>16</sup> Texto original datilografado, 12 páginas, título manuscrito: ‘Problemas musicais contemporâneos’ e ao final o nome da autora e a data, São Paulo, abril de 1950.
- <sup>17</sup> Texto editado pela revista ‘Fundamentos’ (1952:31-3) e publicado na íntegra em KATER, 2001.
- <sup>18</sup> Entrevista com Leonor Scliar-Cabral.
- <sup>19</sup> A edição crítica de toda a série é publicada pela primeira vez em 1977. ANDRADE, Mário de, *O Banquete*, São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- <sup>20</sup> LUCAS (1997) ressalta a intertextualidade de crônicas de ‘O Banquete’, o texto ‘Nos Domínios da Música’ de Koellreuter e o Manifesto 1946 do ‘Grupo Música Viva’. p. 116-117; Mattos ressalta a proximidade da concepção de utilidade da obra de arte no *Grupo Música Viva* com o pensamento de Mário de Andrade (2005, p. 70), e Neves salienta a importância dos trabalhos realizados pelo ‘Música Viva’ em sua fase inicial, com suas reflexões sobre o emprego do folclore na criação, para a “evolução do nacionalismo brasileiro” (1981, p. 135).
- <sup>21</sup> Estas observações são pertinentes para a compreensão da tônica geral do momento, mas é certo que há contra-exemplos nessa tendência. O próprio Camargo Guarnieri compõe obras com referências explícitas a práticas musicais urbanas (*Choro torturado* para piano, e outras).

- <sup>22</sup> *It was the nineteenth century which chose to believe – on very shaky grounds – that national character was the primary and essential quality of folk music (the equation of “primary” and “essential” was a notion of the romantics) and that folk music expresses the spirit of a people (understood as the spirit of a nation, first and most clearly manifested in culture of the lower classes)* (1980, p. 92).
- <sup>23</sup> *The assumption that folk music is always and above all the music of a nation is questionable and ill-founded* (1980, p. 92).
- <sup>24</sup> Daí o paradoxo com o universalismo proposto pelo ‘Grupo Música Viva’, por exemplo.
- <sup>25</sup> *The national substance of Russian or Czech music was a condition of its international worth, not an invalidation* (1980, p. 84).
- <sup>26</sup> Em 1956 Guerra-Peixe publicará *Maracatus do Recife* pela Ricordi Brasileira, fruto de seu trabalho de pesquisa nesta cidade.

## Referências:

ANDRADE, Mário. **O Banquete**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

BUONICORE, Augusto. Comunistas, Cultura e Intelectuais entre os anos de 1940 e 1950. **Revista Espaço Acadêmico**, São Paulo, Nº 32, janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br>. Acesso em: 02 nov. de 2005.

CATUNDA, Eunice. A minha viagem para a Europa. In: KATER, Carlos. **Eunice Katunda, Musicista Brasileira**. São Paulo: Annablume, 2001. Texto: abril, 1949.

\_\_\_\_\_. Atonalismo, dodecafonía e música nacional. In: KATER, Carlos. **Eunice Katunda, Musicista Brasileira**. São Paulo: Annablume, 2001. Texto:1952b.

\_\_\_\_\_. Cartas de Macunaíma para o Brasil. In: KATER, Carlos. **Eunice Katunda, Musicista Brasileira**. São Paulo: Annablume, 2001. Texto:1948.

\_\_\_\_\_. Correspondência a Camargo Guarnieri. In: KATER, Carlos. **Eunice Katunda, Musicista Brasileira**. São Paulo: Annablume, 2001. Carta de Catunda: São Paulo, 20 nov. 1950a.

\_\_\_\_\_. **Problemas Musicais Contemporâneos**. Texto inédito, São Paulo, abril de 1950b.

DAHLHAUS, Carl. **Between Romanticism and Modernism- Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century**. Los Angeles: University of California Press, 1980.

ESTHER Scliar: Zé Kéti é a Síntese de Todos Carnavais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 fev. 1967.

FAEDRICH, Alba Boeira. Valores Nossos: Esther Scliar. Contraponto: Música e Vida. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 13 abril 1958.

GUERRA PEIXE, César. **Correspondência a Eunice Katunda**. Recife, 11 maio. 1952.

HET Leatste Niews, Bruxelas, Zontag, 25 Juni, 1950.

HOLANDA, Joana Cunha de. **Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978):** Trajetórias Individuais e Análise de ‘Sonata de Louvação’ (1960) e ‘Sonata para Piano’ (1961). Porto Alegre: UFRGS, 2005. Dissertação (Doutorado em Música), Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

IMPUSERAM-SE na Europa as músicas atonal e dodecafônica. [s.t.; s.l.] [1949].

INCONTRI nell´XI Festival di Musica Contemporanea a Veneza. **Revista Musicale Italiana**, Milano, v. L, p.332-337, 1948.

KATER, Carlos. **Eunice Katunda, Musicista Brasileira.** São Paulo: Annablume, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Música Viva e H.J.Koellreutter Movimentos em Direção à Modernidade.** São Paulo: Musa, 2001b.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. Correspondência a Cláudio Santoro. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H.J.Koellreutter Movimentos em Direção à Modernidade.** São Paulo: Musa, 2001. Carta de Koellreuter: Rio de Janeiro, 20 jun. 1948a.

\_\_\_\_\_. Correspondência a Eunice Catunda. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H.J.Koellreutter Movimentos em Direção à Modernidade.** São Paulo: Musa, 2001. Carta de Koellreuter: Paris, dez. 1948b.

\_\_\_\_\_. “Música, Reparos e Reflexões.” In: **Cadernos de Estudo, Educação Musical.** Belo Horizonte: Atravez,, n° 6, fev. 1997, p. Texto de Koellreuter: 1944-1945.

LE Soir, Bruxelas, 27 de junho de 1950.

LUCAS, Maria Elizabeth. Comentário sobre “Nos Domínios da Música, a propósito de *O Banquete* de Mário de Andrade.” H.J. Koellreuter. In: **Cadernos de Estudo, Educação Musical.** Belo Horizonte: Atravez,, n° 6, fev. 1997.

MACHADO, Maria Aparecida Gomes. **Esther Scliar-Um Olhar Perceptivo.** São Paulo: USP, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes), Departamento de Música, Universidade de São Paulo.

MATTOS, Fernando. **Estética e Música na Obra de Luiz Cosme.** Porto Alegre: UFRGS, 2005. Dissertação (Doutorado em Música), Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MÚSICA VIVA, Grupo. Manifesto 1944. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H.J.Koellreutter Movimentos em Direção à Modernidade.** São Paulo: Musa, 2001, p.54. Manifesto: Rio de Janeiro, 1944.

\_\_\_\_\_. Manifesto 1945. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H.J.Koellreutter Movimentos em Direção à Modernidade.** São Paulo: Musa, 2001, p.246-253. Manifesto: Rio de Janeiro, 1945.

\_\_\_\_\_. Manifesto 1946: declaração de princípios. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H.J.Koellreutter Movimentos em Direção à Modernidade.** São Paulo: Musa, 2001, p.63-66. Manifesto: Rio de Janeiro, 1946.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NUOVE Musiche Brasiliane. **Nuovo Corriere della Sera**, Venerdì, 10 de diciembre, 1948.

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

SCLIAR, Esther. **Correspondência a Isaac Scliar**. Milão, 5 nov. 1948.

\_\_\_\_\_. **Resumo de Conferência realizada no dia 23 no Museu de Arte Moderna**. Manuscrito, [s.d.].

SCLIAR-CABRAL, Leonor. Entrevista de Joana Cunha de Holanda em 15 de Julho de 2004. Registro fonográfico em fita cassete. Florianópolis, Santa Catarina.

SQUEFF, Enio. “Reflexões sobre um mesmo tema.” In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo).” In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

---

**Joana Holanda** – Mestre em artes pela Universidade de Iowa – Iowa, EUA, e doutora em música, área de concentração práticas interpretativas, pela UFRGS. Durante o doutorado, realizou estágio no exterior financiado pela CAPES na City University, em Londres. Recentemente foi aprovada em concurso público para professor na Universidade Federal de Pelotas, no Rio Grande do Sul, onde leciona desde maio de 2006.

**Cristina Capparelli Gerling** – Exerce intensa atividade artística ao par de suas atividades de pesquisa. Professora Titular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi a primeira coordenadora do Programa de Pós Graduação em Música nesta instituição. Tem CDs gravados com recortes significativos do repertório pianístico latino-americano, seus artigos publicados no Brasil e no exterior refletem seu interesse nesta área. As investigações do grupo de pesquisa sob sua coordenação podem ser encontradas em [www6.ufrgs.br/gppi](http://www6.ufrgs.br/gppi).

---