

# Ressuscitando partituras do fundo da gaveta: análise musical de *Cantata do Soldado Morto*, para coro e orquestra, de Eunice Katunda

Resurrecting sheet music from the bottom of the drawer: musical analysis of *Cantata do Soldado Morto*, for choir and orchestra, by Eunice Katunda



Ana Laura Mathias Gentile

Departamento de Música da ECA-USP, São Paulo, SP, Brasil  
ana.gentile@alumni.usp.br



Adriana Lopes Moreira

Departamento de Música da ECA-USP, São Paulo, SP, Brasil  
adrianalopes@usp.br

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é a contextualização histórico-biográfica e a análise musical, com considerações, sobre a relação texto-música da obra *Cantata do Soldado Morto*, de Eunice Katunda. Para tanto, estabelecemos focos analíticos em três seções específicas e valemo-nos de recursos teóricos apresentados por Stefan Kostka (2018), Joel Lester (1989), Joseph N. Straus (2005) e Jonathan Dunsby (2004). Através da análise musical, percebemos duas classes de conjuntos, divergentes entre si, e extenso material modal, que estruturam a obra. Sugerimos que estes conjuntos simbolizam, na música, a tradição diatônica em contraste com a vanguarda pós-tonal, em constante atrito ao longo da peça. Observamos, pela conexão entre subconjuntos, material modal, texturas, timbres, dinâmicas e articulações, que há uma forte relação entre a musicalidade e as mudanças de caráter do texto poético.

**Palavras-chave:** Análise musical. Coro e orquestra. Música brasileira do século XX. Eunice Katunda. *Cantata do Soldado Morto*.

**Abstract:** The objective of this work is the historical-biographical contextualization and musical analysis with considerations about the text-music relationship of the work *Cantata do Soldado Morto* (Cantata of the Dead Soldier), by Eunice Katunda. To this end, we established analytical focuses in three specific sections and used theoretical resources presented by Stefan Kostka (2018), Joel Lester (1989), Joseph N. Straus (2005) and Jonathan Dunsby (2004). Through musical analysis, we perceive two set classes, diverging from each other, and extensive modal material, which structure the work. We suggest that these sets symbolize, in music, the diatonic tradition in contrast to the post-tonal avant-garde, in constant friction throughout the piece. We observed, through the connection between subsets, modal material, textures, timbres, dynamics and articulations, that there is a strong relationship between musicality and changes in the character of the poetic text.

**Keywords:** Musical analysis. Choir and orchestra. 20th century Brazilian music. Eunice Katunda. *Cantata do Soldado Morto*.

Submetido em: 26 de abril de 2021

Aceito em: 09 de junho de 2021

## Introdução

Eunice do Monte Lima Catunda (Rio de Janeiro, 1915 - São José dos Campos, 1990), mais conhecida como Eunice Katunda, foi compositora, pianista de grande destaque internacional, regente e radialista. O sobrenome Katunda, que faz parte de seu nome artístico, passou a ter a inicial K para que se dissociasse do sobrenome de seu casamento com Omar Catunda.

Em 1942, passou a ter aulas de composição com Camargo Guarnieri em São Paulo, após sua primeira apresentação de grande destaque como concertista no Theatro Municipal. Depois de um período morando em São Paulo<sup>1</sup>, Eunice Katunda voltou para o Rio de Janeiro, onde começou a ter aulas teóricas intensas com Koellreutter, mestre que a apresentou ao serialismo atonal e dodecafônico<sup>2</sup>. Também começou, em 1946, a participar ativamente do grupo Música Viva como uma de suas principais pianistas. Este grupo, que tinha como objetivo o ensino e a divulgação da música universal<sup>3</sup> – na época conhecida sob a designação “música de vanguarda” –, estava neste momento em pleno florescimento (KATER, 2001, p. 17-19). Essa extensão do conhecimento permitiu que, em 1949, Eunice participasse do Curso Internacional de Regência, realizado na Bienal de Veneza e ministrado por Hermann Scherchen, mentor de Koellreutter e primeiro idealizador do Música Viva<sup>4</sup>.

Conforme Katunda esclarece, os anos em que ela participou do Música Viva, e em contato com Koellreutter, foram os mais produtivos de sua vida (KATER, 2001, p. 17). Porém, a partir da publicação do Apelo do Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga, em 1948, do qual Cláudio Santoro – um dos integrantes mais conhecidos do grupo – participou durante sua

1 Entre 1935 e 1946 (KATER, 2001, p. 16).

2 No entanto, é importante ressaltar que Koellreutter e todos os integrantes do grupo Música Viva não usavam a técnica dodecafônica de maneira estrita, ortodoxa (KATER, 2001b, p. 105-113).

3 O Manifesto 1946 esclarece os objetivos, assim como dá o caráter para o terceiro e último momento do movimento Música Viva (KATER, 2001b, p. 63-66).

4 Para mais informações sobre esta viagem, ver Cartas de Macunaíma para o Brasil e A minha viagem para a Europa (SCHERCHEN *apud* KATER, 2001, p. 43-62).

viagem à Europa, a estrutura do Música Viva aos poucos foi sendo abalada. Em consequência desse congresso<sup>5</sup>, Santoro começou a se guiar pela Doutrina de Zhdanov, código ideológico para produção cultural na União Soviética (KATER, 2020, p. 220). Então, passou a ser crítico da utilização de técnicas de vanguarda “universalistas”, como o dodecafonismo, por considerá-las individualistas, fora da realidade social brasileira e representantes de uma burguesia europeia decadente. Em cartas ao seu marido Omar, datadas de outubro de 1948 e janeiro de 1949, e em depoimento publicado nos jornais Folha da Manhã e Diário de São Paulo (KATUNDA *apud* SOUZA, 2009, p. 63-69), Eunice responde a essa problemática, defendendo a técnica dodecafônica como meio legítimo de criação musical engajada.

Mas é a partir da publicação da Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, por Camargo Guarnieri em 1950, que a opinião de Katunda sobre o dodecafonismo muda consideravelmente. Em seu artigo intitulado *Atonalismo, dodecaфонia e música nacional*<sup>6</sup>, de 1952, ela assume posição contrária ao dodecafonismo e aos princípios do Música Viva, manifestando sua opinião de maneira semelhante a Guarnieri, porém com maior embasamento teórico (KATER, 2001, p. 63). Neste texto, Eunice argumenta que a variação contínua que o serialismo dodecafônico impõe impossibilita a criação de motivos temáticos:

[...] Não se permitem, na série, simetrias que criem motivos temáticos, pois o tema, a repetição, que o ouvido mais facilmente identifica, vai contra o princípio de variação contínua que rege a música dodecafônica. Esse princípio de variação contínua é o que mais torna inacessível ao povo, ao comum dos mortais, a problemática música dodecafônica, de vez que assim se elimina toda possibilidade de memorização, de identificação, que é o que nos leva à compreensão do sentido humano do discurso musical (KATUNDA, 1952).

<sup>5</sup> E exposto de maneira clara em seu artigo Problema da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga (SANTORO *apud* KATER, 2001b, p. 263).

<sup>6</sup> A Carta de Guarnieri encontra-se integralmente no livro escrito por Kater (2001b, p. 119-124). O artigo Atonalismo, dodecaфонia e música nacional está disponível em outra publicação de Kater (2001a, p. 63-71).

Assim, não acreditando haver a possibilidade de se compor música nacional realista-socialista com técnica dodecafônica, Eunice Katunda abandonou o grupo Música Viva, com apoio de seu colega Guerra-Peixe (SOUZA, 2009, p. 72). É neste contexto que Eunice fez uma série de viagens de pesquisa e estudo pela Bahia, de 1952 a 1962, entendendo como seu dever uma maior inclusão da cultura popular e folclórica em sua criação musical, conforme afirma em seu texto *A Bahia e os brasileiros* (KATUNDA *apud* KATER, 2001, p. 75). Kater (2001, p. 38) esclarece que Eunice utilizou técnicas composicionais identificadas com o Nacionalismo, além das supracitadas técnicas de vanguarda em suas composições sem, contudo, se limitar a uma dessas linguagens, adaptando-as à expressividade e aos materiais que em muitas ocasiões eram de origem popular.

Ao longo dos dezessete anos, desde o esboço inicial até a última retomada da composição da *Cantata do Soldado Morto* – entre 1949 e 1966 –, Katunda passou por diversas mudanças de caráter ideológico. Além de ter deixado o grupo Música Viva, em 1950, pelos motivos expostos acima, em 1954, também se desfilou do Partido Comunista Brasileiro, PCB – ao qual ela era afiliada desde 1936 – por considerá-lo autoritário, sectarista e vazio de propostas (KATER, 2020, p. 106). Mesmo não participando mais do PCB, ela sofreu perseguição política em 1965, ao ser impedida de entrar no Theatro Municipal de São Paulo às vésperas de um concerto (SOUZA, 2009, p. 46). Podemos também citar que, nos anos 60, Eunice Katunda gradualmente voltou a ter contato com Koellreutter, com quem trocou correspondências e manteve amizade até os últimos anos de sua vida (SOUZA, 2009, p. 46).

O poema *Canto do Soldado Morto* foi escrito por Rossine Camargo Guarnieri<sup>7</sup>, em 1940, e publicado no livro *A Voz do Grande Rio* pela Editora Brasiliense, em 1944 (GUARNIERI, 1944, p. 77-86). Pela data e pelo conteúdo do poema, podemos inferir que é uma forte crítica à Segunda Guerra Mundial que acontecia naquele momento. Pode ser considerado também como um exemplo claro

<sup>7</sup> Irmão do compositor brasileiro Mozart Camargo Guarnieri.

da estética realista-socialista, por trazer o leitor à reflexão crítica de esquerda sobre o que acontecia naquele momento histórico, com linguagem poética de fácil acesso, enérgica e emotiva.

É escrito em primeira pessoa, sendo o locutor um soldado morto em campo de batalha. O soldado descreve seu estado de putrefação e seu entorno, entre lamentações que convidam enfaticamente o leitor a observar e a refletir sobre as consequências da guerra em sua vida, na vida de sua mãe e de seus semelhantes. É interessante observar que há uma única recapitulação de frase em todo o poema: a mãe, que canta e embala ao longe a infância perdida do soldado morto, na terceira e na última estrofes (Figura 1). A imagem da mãe inconsolável também se repete na obra de Eunice Katunda em dois trechos, sendo a Seção 12 a que analisaremos a seguir.

Figura 1 - Terceira e última estrofes de *Canto do Soldado Morto*

Longe, minha mãe canta,  
canta para embalar minha infância perdida  
e me vem dos confins do Tempo  
o gemer de outros mortos tombados na relva.

Olhai-me,  
olhai-me bem na inerte postura em que me encontro,  
e pensai que meus braços mutilados  
já semearam trigo nos campos amênos da terra,  
e que a voz de minha mãe  
ainda embala a minha pobre infância perdida.

Fonte: GUARNIERI (1944, p. 82, 85). Figura elaborada pelas autoras do presente artigo<sup>8</sup>

Sobre palavras cantadas, o musicólogo inglês Jonathan Dunsby (2004, p. 17-19) defende que a linguagem poética não

<sup>8</sup> A acentuação das palavras está de acordo com o texto original.

tem – e não deve ter – o mesmo sentido que a linguagem musical, e traz, como exemplo claro, a diferença do poema de Heinrich Heine e sua versão musical na canção *Dichterliebe* n. 7, de Robert Schumann. Dunsby esclarece que a versão musical do poema, separada da partitura, não somente perde sua expressividade original, como também seu sentido semântico. Isto não impede, contudo, que haja relações estruturais entre poema e música e que estas não possam ser destacadas e devidamente discutidas. Por exemplo, de maneira semelhante à relação texto-música da canção de Schumann, o poema de Rossine e sua versão musical em *Cantata do Soldado Morto* usam a reiteração como recurso expressivo, mas adaptada, respectivamente, à linguagem verbal e à linguagem musical. Veremos, a seguir, como Eunice Katunda aproveitou o texto poético de Rossine em favor da expressividade musical, com enfoque em quatro trechos específicos, e como este recurso contribui para a análise musical e, conseqüentemente, para a compreensão da obra.

## Análise musical de trechos da *Cantata do Soldado Morto*, de Eunice Katunda

A obra em questão começou a ser composta em 1949, período em que Eunice Katunda tinha aulas com Koellreutter e participava do *Grupo Música Viva*, e foi finalizada em 1966, depois de diversas versões e dos acontecimentos que mudaram o seu fazer musical e suas visões políticas, já consideradas neste artigo.

Não há versão publicada dessa partitura, mas apenas três partituras manuscritas disponíveis ao grande público: uma no acervo da Fundação Koellreutter<sup>9</sup>, e as outras duas no acervo particular de Carlos Kater, sendo uma delas uma redução para coro, solistas e piano. Perguntamo-nos se as duas versões orquestrais não são, na verdade, um único manuscrito fotocopiado em momentos

<sup>9</sup> Partitura disponível em: <http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/acervo/brtacervo.php?cid=1048>. Acesso em: 17 nov. 2020.

distintos, sendo que as cópias apresentam algumas alterações de dinâmica e andamento entre elas. Essas diferenças podem ter sido adicionadas tanto pelo maestro Eleazar de Carvalho quanto pela própria Eunice Katunda. Para fins de uma análise organizada, este trabalho é focado no manuscrito orquestral do acervo de Carlos Kater<sup>10</sup> e, em notas de rodapé, há comentários sobre os detalhes que aparecem alterados na partitura da Fundação Koellreutter.

É importante notar que há, na capa da partitura do acervo da Fundação Koellreutter, uma dedicatória *in memoriam* a Hermann Scherchen<sup>11</sup>, “Dedicada a meu mestre de música”, e outra para Koellreutter, com o seguinte comentário: “a única pessoa capaz de ressuscitar este ‘Soldado morto’, por tantos anos na gaveta... (Em outubro de 1978 inda considero este o meu melhor trabalho...)” (KATUNDA, [s.d.]). Conforme consta na contracapa – tanto do manuscrito da Fundação Koellreutter quanto do acervo de Carlos Kater – Rossine Camargo Guarnieri, autor do poema *Canto do Soldado Morto*, que motivou a composição, autorizou seu uso na obra musical.

Há apenas uma gravação dessa peça, com a Orquestra Sinfônica Nacional e o Coro da Rádio MEC, sob regência do maestro Eleazar de Carvalho, no que talvez tenha sido a única performance da obra durante a III Bienal de Música Brasileira Contemporânea, realizada em 1979<sup>12</sup>. Surpreende-nos, após uma análise mais aprofundada, que uma obra de tal magnitude artística não tenha tido, até o momento, outras interpretações. Essa gravação nos proporcionou vislumbrar o refinamento técnico e a dimensão artística de uma compositora que soube empregar, no texto poético, uma profunda musicalidade. Como se Eunice pudesse ler, no poema, o material musical passível de gerar uma obra musical, que recite o poema através da poética musical.

10 Partitura disponível no “Acervo das Partituras - Parte 2”, p. 79-157: <https://www.carloskater.com.br/eunice-katunda>. Acesso em: 17 nov. 2020

11 Falecido em 12 de junho de 1966.

12 Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pFL7jVvaOYM&fbclid=IwAR3O8LN3K5jc2ib1tP0-MHVvzbG0BzoVN8zM3KYmJQk88Fwr1N26nAR2NmM>. Acesso em: abr. 2020. Ao longo deste trabalho, iremos nos referir a essa gravação pela designação “Gravação OSN-MEC”.

O envolvimento político-ideológico cultural de Eunice se refletiu em suas escolhas estéticas. O *Apelo do IIº Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga*, que foi publicado no boletim *Música Viva* nº 16, em 1948 (KATER, 2001b, p. 85), expõe quatro condições, a serem seguidas pelos compositores, para a superação da crise musical daquele período. As condições 2) e 3) são expostas a seguir:

2) Se os compositores, em suas obras, se prenderem mais estreitamente à cultura nacional de seu país e defenderem-na das falsas tendências cosmopolitas; pois, o verdadeiro internacionalismo da música decorre do desenvolvimento dos diversos caracteres nacionais.

3) Se a atenção dos compositores se dirigir para as formas musicais que lhes permitam atingir esses objetivos - sobretudo para a música vocal, óperas, oratórios, cantatas, coros, canções, etc. (APELO... *apud* KATER, 2001b, p. 87).

É possível que Eunice tenha seguido essas condições, além de certamente sua ideologia política mais ampla, para a criação da *Cantata do Soldado Morto*, após estabelecer opinião contrária ao considerado hermetismo do serialismo dodecafônico em 1950.

A contra-capá da partitura da *Cantata do Soldado Morto* traz a instrumentação utilizada, que consiste em três cantores solistas (mezzo soprano, tenor e barítono), coro a quatro vozes (contraltos, tenores, barítonos e baixos) e orquestra. Esta é formada por duas flautas, dois oboés, dois clarinetes em Si b, dois fagotes, dois trompetes, um trombone, pratos, caixa clara, dois tímpanos, piano, violinos, violas, violoncelos e contrabaixos.

A obra pode ser dividida em duas partes, seguidas por recapitulação e Coda, sob a forma ABA' Coda, conforme consta no Quadro 1. Cada seção é marcada por mudanças no material modal<sup>13</sup>, de textura e de timbre, além da forma como os conjuntos

<sup>13</sup> Escalas modais, muito utilizadas pelos compositores nacionalistas brasileiros.

são tratados. Essas características acompanham a mudança de caráter emotivo do texto, dividido em estrofes.

Quadro 1 - Forma da *Cantata do Soldado Morto*

Parte A	Parte B	Parte A'	Coda
Seção 1 (comp. 1-20)	Seção 5 (comp. 133-151)	Seção 9 (comp. 275-311)	Seção 13 (comp. 368-387)
Seção 2 (comp. 21-46)	Seção 6 (comp. 152-189)	Seção 10 (comp. 312-333)	
Seção 3 (comp. 47-83)	Seção 7 (comp. 190-257)	Seção 11 (comp. 334-352)	
Seção 4 (comp. 84-132)	Seção 8 (comp. 258-274)	Seção 12 (comp. 353-367)	

Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Quadro elaborado pelas autoras do presente trabalho.

Focaremos este trabalho na análise musical de três seções com fortes conexões, tanto motivicas como poéticas, sendo considerada a formação de conjuntos: trecho da Seção 1, Parte A (comp. 1-16), Seção 12 da Parte A' (comp. 353-367) e Coda (comp. 368-387).

A obra traz sobreposições de camadas texturais baseadas em diferentes coleções referenciais. O Quadro 2 restringe-se às camadas com texto das Seções 1, 12 e Coda - a serem analisadas detalhadamente - e da Seção 3 - brevemente comentada ao longo da análise -, apresentando as coleções referenciais escalares modais e os trechos condizentes do poema:

Quadro 2 - Escalas modais utilizadas nas Seções 1, 3, 12 e Coda, e os trechos condizentes da poesia.

Trecho do poema e localização na obra musical	Coleção referencial
Seções 1 e Coda (comp. 6-7, 382-383): "Venho de um tempo que não tem memória..."	Lá eólio
Seção 12 (comp. 353-356): "E que a voz de minha mãe ainda canta"	
Gravação OSN-MEC: 32'44, 47'35, 49'00	

Seção 1 (comp. 8-12): <i>"Para morrer nas fronteiras do mundo..."</i> Gravação OSN-MEC: 32'52	Lá b jônico
Seção 1 (comp. 10-11): <i>"Venho de um tempo..."</i> Gravação OSN-MEC: 33'00	Sol b jônico
Seção 1 (comp. 13-15): <i>"(...) que não tem memória, para morrer nas fronteiras do mundo..."</i> Gravação OSN-MEC: 33'09	Sol eólio
Seção 3 (comp. 47-55): <i>"Longe minha mãe canta para embalar minha infância perdida..."</i> Gravação OSN-MEC: 35'19	Ré eólio

Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Quadro elaborado pelas autoras do presente artigo.

Diante da constatação da opção pelos modos jônico e eólio, perguntamo-nos se as passagens apresentadas no Quadro 2 seriam tonais. No entanto, a sonoridade geral da obra levou-nos à efetivação da opção pela denominação modal nessas passagens. Contudo, é de suma importância destacar o pandiatonicismo (KOSTKA, 2018, p. 97) vigente na obra como um todo, significando que, embora as alturas de alguma escala diatônica (modal ou tonal) seja empregada em determinadas passagens, a obra não tem como recursos principais as progressões harmônicas pré-estabelecidas, os contornos melódicos curvilíneos e as cadências tradicionais, embora possa lançar mão desses recursos quando conveniente, mas sempre junto a outras opções.

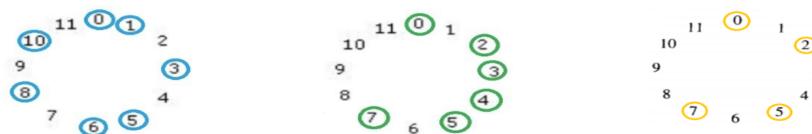
As escalas modais podem ser representadas pela classe de conjunto diatônico, 7-3514 (013568T), que nas Seções 1 e Coda aparece sobreposta à coleção de classe de conjunto 6-8 (023457), mais cromática, pela incidência das duas terças (Figura 6). Sendo assim, coadunam uma escala modal com 7 alturas e uma sobreposição de tríade maior e menor, completas pelas duas alturas diatônicas subjacentes, formando um conjunto simétrico [2M, 2m, 2m, 2m, 2M]. Temos também o conjunto 4-23 (0257) [2M, 3m, 2M], um subconjunto que conecta as divergências geradas

<sup>14</sup> Todos os números de conjuntos contidos neste artigo são extraídos da lista de conjuntos nomeados e organizados por Allen Forte.

pelos conjuntos 6-8 e 7-35, é também simétrico e se apresenta de variadas formas. O conjunto 4-23 é o elo que une a tradição e a modernidade, as quais estarão em disputa ao longo da obra, sendo condizente com o contraste entre solista e coro, carinho da mãe e agressividade da cena.

Faremos a análise com Dó móvel – portanto, transpondo todos os conjuntos para que os menores intervalos fiquem mais próximos de Dó, conforme orientam Allen Forte (1974) e Joseph Straus (2005) – para posteriormente podermos identificar e comparar os subconjuntos resultantes de 7-35 e 6-8. A Figura 2 demonstra em três mostradores ao módulo 12 os conjuntos 7-35, 6-8 e 4-23.

Figura 2 - Três mostradores em módulo 12



*Eunice Katunda, Cantata do soldado morto. Figura elaborada pelas autoras do presente artigo.  
Descrição: à esquerda, em azul, o mostrador representa o c. 7-35; em verde, representa o c. 6-8 e em amarelo, o c. 4-23.*

A seguir, identificaremos a interação entre o material modal do Quadro 2 com os conjuntos da Figura 2, seus subconjuntos, e a utilização do material poético.

## Seção 1

A obra é iniciada por uma introdução instrumental nos cinco primeiros compassos. Os comp. 1-3 são marcados por acordes em textura homofônica e homorrítmica nos naipes de sopros e cordas, acompanhados de uma figuração rítmica na caixa-clara, que lembra um caráter marcial, presente ao longo da introdução. A indicação *maestoso* com o andamento *larghetto* (semínima = 65) e a

instrumentação pesada – especialmente nos comp. 1-3 – reforçam este sentimento bélico. O primeiro acorde é de Mi maior, indicado em azul (na Figura 5) como o conjunto 3-11 (047)<sup>15</sup>, que seria um acorde estável e traria uma sensação de centralidade em Mi, se não fosse seguido por um pentacorde muito desestabilizante, caracterizado por ter 2m-2M-3m-2M, representado pelo conjunto 5-29 (01368)<sup>16</sup> em laranja.

A desestabilização é parcialmente resolvida por dois tricordes, respectivamente, 3-7 (025) em amarelo (na Figura 3) e 3-9 (027) em verde, ambos subconjuntos de 4-23 e estabilizantes por natureza intervalar<sup>17</sup>. O acorde de 5J no compasso 2, indicado na cor roxa – conjunto 2-5 (05) – dá uma falsa sensação de resolução, pois há logo em seguida um crescendo<sup>18</sup> com transposições do conjunto 2-5, simultaneamente a melodias em cromatismo ascendente – todas do conjunto 4-1 (0123), em vermelho, que é subconjunto de 6-8. Isto, aliado à articulação de nota longa com acento seguida de nota mais curta com *stacatto*, e ao timbre médio-agudo nas madeiras e médio-grave nas violas, cellos e contrabaixos, gera uma tensão que leva ao ápice da introdução, no compasso 3, com a maior polarização intervalar – naipes de violinos I com Fá# 5 e naipes de contrabaixo com Ré# 1, resultando em um intervalo de 3m composta de 4 oitavas. É interessante notar que o acorde formado pelos violinos, cellos e contrabaixos neste ápice é o mesmo da resolução parcial do compasso 1, conjunto 3-7.

Os acordes que se sucedem (comp. 4-5, Figura 3) são tríades 3-11, que levam aos poucos esta introdução, com o constante decrescendo de dinâmica, à resolução em Mi e Lá, conjunto 2-5, no compasso 6. A melodia descendente dos violinos e violas, comp. 3-5, fazem contraponto com a melodia ascendente dos cellos e contrabaixos, com característica intervalar do conjunto cromático 4-1 – este, que leva uma sensação de tensão semelhante nos compassos 2 e 3.

15 Subconjunto de 7-35 e 6-8.

16 Subconjunto de 7-35.

17 O c. 3-7 tem qualidade intervalar 2M-3m, dentro de uma 4J, e o c. 3-9 tem 2M-4J, dentro de um intervalo de 5J.

18 Curiosamente, não há indicação deste crescendo na partitura da Fundação Koellreutter.

Figura 3 - Seção 1, compassos 1 a 4

Eunice Katunda. *Cantata do Soldado Morto*. Gravação OSN-MEC: 32'24. Cópia digital realizada por uma das autoras do presente trabalho.

Descrição: Introdução com as relações verticais e horizontais dos subconjuntos de 7-35, 6-8 e 4-23.

Os compassos 6 e 7 apresentam uma melodia motívica em Lá eólio no solo de barítono, marcado em azul (Figura 4). Esta melodia cantada tem como texto “Venho de um tempo que não tem memória”. Uma ambiguidade é formada pela centralidade em Lá reforçada pelo pedal em Lá e Mi nas cordas (comp. 6), o tímpano que executa Ré e Lá e a linha melódica do barítono que ocupa uma extensão de Ré a Ré, valorizando as notas da tríade menor. Há também uma melodia motívica no fagote I e trompete em Si b II, que tem a característica intervalar cromática do conjunto 6-8, com centralidade em Ré. Sendo assim, embora as duas coleções não tenham características tão distantes, a resultante sonora revela o contraste de suas diferentes naturezas e intenções. O modo eólio está envolto na tríade de Ré menor, o que poderia concordar com



2m-2m-2m-2M – e aparecem tanto no coro quanto no naipe de cordas e piano. O conjunto 3-2 (013), por sua característica intervalar (2m-2M), é tanto subconjunto de 6-8, quanto de 7-35. O coro reitera o texto que o solista barítono cantou anteriormente: “*Venho de um tempo que não tem memória*” (Figura 5). É indicado ao coro cantar a *mezza-voce*, ou seja, como um eco do que já foi enunciado e, dadas as relações entre conjuntos e subconjuntos e ao andamento mais acelerado – *um poco più* (semínima = 80 ca.)<sup>20</sup> – traz uma sensação de inquietude. Trata-se de uma inquietude pesada, por ter tanto o coro, cordas e piano em registros que favorecem os graves<sup>21</sup>, em contraposição aos primeiros violinos em registro médio e agudo, e toda a instrumentação desta passagem estar em franco contraste com o solista barítono, sopros, percussão e piano dos compassos 6 a 9.

A intensa densidade da passagem pulsa em uma textura homofônica e homorrítmica, emoldurando um fundo que destaca a figuração com contorno anguloso e ascendente dos primeiros violinos. Esta passagem destaca uma interação entre o conjunto 6-8 e seus subconjuntos, que têm característica intervalar majoritariamente cromática, em contraste com o conjunto 6-35 (02468T) – a escala de tons inteiros (Figura 5). Esse impasse é “resolvido” pelos subconjuntos de 4-23, no compasso 12 (nas cores amarela e laranja, Figura 5): 3-7 (025) e 3-9 (027) – o último traz simetricamente dois intervalos de 5J e um de 2M.

20 Na partitura da Fundação Koellreutter, está indicado como andamento em semínima = 104 e não há indicação *mezza-voce* para o coro. Porém, a única gravação da obra sugere o andamento em semínima = 80 ca.

21 O naipe de contrabaixo está, pelas características do instrumento, em seu registro agudo. Mas inserido na orquestra, favorece os graves dos outros naites.

Figura 5 - Seção 1, compassos 9 a 12

Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Gravação ONS-MEC: 33'00. Cópia digital realizada por uma das autoras do presente trabalho.

Descrição: Conjunto 6-8 e seu subconjunto 5-2A, subconjunto 3-2A, c. 4-23 e seus subconjuntos 3-9 e 3-7, representados horizontalmente.

Os compassos 13-16 (Figura 6) são formados pelos seguintes subconjuntos de 7-35, de maneira contrapontística: 6-32 (024579) – exposto, primeiramente, no solo de barítono nos compassos 8-9 (Figura 4 e 5) –, 5-23 (02357) e 5-35 (02479). Podemos observar que, contidos nestes subconjuntos, temos motivos formados pela classe de conjuntos 4-23, expostos em amarelo na Figura 8, facilmente identificável pela escuta desta passagem. É justamente o conjunto 4-23, com colaboração do texto cantado, que caracteriza a textura em contraponto imitativo dos comp. 13-16. Este trecho está em Sol eólio, com o piano afirmando o centro neste modo com ostinato em Sol e as cordas, coro e solistas finalizando esta seção, no compasso 16, com a terça alterada para maior.

Nesta passagem (comp. 13-16), o coro e a solista mezzosoprano apresentam reiteradamente a seguinte frase: “Para

*morrer nas fronteiras do mundo*” (Figura 6). Nota-se que a voz mais brilhante é a da solista mezzo-soprano, que canta uma linha melódica semelhante à do solista barítono, que faz esta mesma frase poética, com acompanhamento instrumental, nos compassos 8 e 9. Esta é uma repetição textual que não consta no poema de Rossine mas, dentro do contexto musical, chama a atenção ao que se enuncia e nos comove pelo significado de um jovem – dado que veio de um tempo sem memória, sem um passado extenso – que foi à guerra e não voltará com vida.

Figura 6 - Seção 1, compassos 13 a 16

Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Gravação OSN-MEC: 33'09. Cópia digital realizada por uma das autoras do presente trabalho.

Descrição: Subconjuntos de 7-35 demonstrados no coro, solista mezzo-soprano e cordas.

## Seção 12

A Seção 12, que finaliza a parte A' (Tabela 1), utiliza texto poético semelhante à seção 322, por reexpor motivos melódicos organizados a partir dos conjuntos 7-35 e 6-8 (comp. 353-356) e possuir contraste de textura parecido com o que ocorre na Seção 1 – solista sendo respondido por textura mais densa. É importante observar, por exemplo, que as duas melodias motílicas dos conjuntos 6-8 e 7-35 (Figura 4) reaparecem, também em Lá eólio, nas linhas do solista tenor e oboé (comp. 353-356). Há também variações melódicas nos dois motivos. Por exemplo, Sol-Mi no tenor solo e Sib-Dó no oboé (comp. 356), que em um sentido harmônico formariam uma cadência de engano (ii-V-vi) – Sol menor e Dó maior, sem as quintas de cada acorde – com a entrada do coro e das cordas em tríade de Ré menor, no compasso 357. Estas adições não alteram as características intrínsecas aos conjuntos expostos, mas trazem uma movimentação harmônica que leva à continuidade da frase musical e poética.

Podemos ver que, ao invés do solista tenor cantar “*Venho de um tempo que não tem memória*” – como seria esperado pela semelhança melódica com a exposta na Figura 4 –, há uma alteração poética considerável. O soldado diz, por meio do canto do solista tenor: “*E que a voz de minha mãe ainda canta...*” (Figura 9), como se fosse um retorno à memória de conforto, como brevemente mencionado sobre a Seção 3, mas com aceitação de que seu destino é estar morto na desolação de um campo de batalha. A caixa-clara, por meio das figuras rítmicas (Figura 9), relembra este ambiente bélico, já exposto na introdução da obra, Seção 1 (Figura 3). A dinâmica em *mp*, marcado para o solista tenor (comp. 353); a indicação de andamento *calmo-triste-recitativo*; as melodias sendo executadas por instrumentação mais leve – oboé e solista tenor – em comparação com a Seção 1 (Figuras 4-5) – fagotes, trompetes e solista barítono –, e o oboé uma oitava acima da exposição melódica original do c. 6-8 (Figura 4); todas estas indicações sugerem uma

22 Gravação OSN-MEC: 35'19 - 35'45.

performance musical mais introspectiva, que muito colabora para a imagem do soldado que lembra de sua mãe, mas aceita com amargor o seu triste fim.

Figura 9 - Seção 12, compassos 353 a 356

The image shows a musical score for three parts: Oboe 1/2 (Ob. 1/2), Clarinet (Cx. clara), and Solo Tenor (Solo T.). The score is in 2/4 time. The Oboe part (top) is highlighted with a green box, and the Solo Tenor part (bottom) is highlighted with a blue box. The lyrics are: "E que a voz de mi - nha mãe a - in - da can - ta".

*Eunice Katunda, Cantata do Soldado Morto. Gravação OSN-MEC: 47'33. Cópia digital realizada por uma das autoras do presente trabalho.*

*Descrição: Motivos do conjunto 6-8 em verde na linha do oboé, e do conjunto 7-35 na linha do solista tenor.*

Em seguida, há um trecho com as cordas, coro e solistas mezzo-soprano e tenor (comp. 357-367). Esta passagem é construída em Ré eólio e por subconjuntos de 7-35. Na Figura 12 são demonstrados os subconjuntos horizontais 5-23 (02357), respectivamente, com as cores amarela e verde na Figura 10), 4-11 (0135), 4-10 (0235) e 3-6 (024). É interessante observar que há relações entre linhas diferentes, com melodias distintas, mas que têm em comum um subconjunto, por exemplo, a linha do solista tenor, naipes das contraltos e dos baixos e violinos II têm em comum características intervalares do subconjunto 5-23 (02357).

Figura 10 - Seção 12, compassos 364 a 367, indicação dos conjuntos horizontais

5-23(02457) 5-23(02357) 4-11(0135) 4-10 (0235) 3-6 (024)

Cx. clara  
Timp.  
Solo MS  
Solo T.  
A.  
T.  
Br.  
B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Gravação OSN-MEC: 47'52. Cópia digital realizada por uma das autoras do presente trabalho.

Descrição: Representações horizontais dos subconjuntos de 7-35, nas linhas das cordas, coro e solistas mezzo-soprano e tenor.

Outra característica interessante deste trecho (Figuras 10 e 11) é a existência de relações tanto de subconjuntos horizontais quanto verticais – diferente do que encontramos, por exemplo, na Seção 3, formada somente por relações verticais. Na Figura 11, observamos que há três tríades maiores e duas tríades menores, 3-11 (037), um tricorde 3-7 (025) e uma díade 2-5 (05) no último compasso. Esta díade confirma o material modal utilizado entre

os comp. 357-367, junto ao ostinato em Ré feito pelo tímpano nos compassos 365-367, e dá continuidade à centricidade em Ré na coda.

Figura 11 - Seção 12, compassos 364 a 367, indicação dos conjuntos verticais

3-11 3-11 3-7(025) 2-5(05)

Cx. clara  
Timp.  
Solo MS  
Solo T.  
A.  
T.  
Br.  
B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Gravação OSN-MEC: 47'52. Cópia digital realizada por uma das autoras do presente trabalho.

Descrição: Representações verticais dos subconjuntos de 7-35 nas linhas das cordas, coro e solistas mezzo-soprano e tenor.

O coro canta nesta passagem (comp. 357-367) a continuação do texto do tenor: "...canta para embalar minha infância perdida...". Ao lermos o original de Rossini, podemos perceber que é com uma

frase semelhante a esta que o poema termina<sup>23</sup>, uma reiteração poética que serve à expressividade verbal (Figura 1). Assim como Rossine, Eunice reitera, com este texto, uma volta à recordação de tempos familiares e felizes, como ocorre na Seção 3, mas com alterações musicais que chamam a atenção. A variação recai, por exemplo, na fórmula de compasso em 3/8 – na Seção 3 está em 6/8 –, a ausência do piano, a adição de cordas em movimentação semelhante ao coro, que nesta seção está completo e cantando o mesmo texto dos cantores solistas, a adição do tímpano e de um *rallentando e morendo molto* ao fim desta seção (comp. 364-366). Todas estas variantes dão um caráter eloquente e grandioso a este ambiente de recordação, como se o soldado morto se agarrasse com suas últimas forças às únicas boas lembranças que tem. E, sem mais alternativas, aceita seu destino e abre mão do que lhe é mais precioso para em seguida – na Coda –, desaparecer de sua existência.

## Coda

Esta seção é formada principalmente por motivos melódicos e rítmicos repetitivos. O pedal indicado nos naipes de contrabaixo, cello e viola até o fim da partitura e os ostinatos dos clarinetes e dos fagotes (comp. 368-375) denotam que esta passagem tem centralidade em Ré. O tímpano, além de também afirmar o centro em Ré, reitera a nota Lá, indicando a importância formativa do subconjunto 2-5 nesta seção. O piano expõe repetidamente um motivo cromático descendente (comp. 368-379) organizado a partir de subconjuntos de 6-8: 4-11 (0135), 4-1 (0123) e 4-2 (0124) (Figura 12). Chama a atenção o subconjunto 4-1, cromático, que tem importância formativa na introdução da obra (Figuras 3 e 4) e está novamente presente, mesclado entre o c. 4-11, que aparece horizontalmente na Seção 12 (Figura 10) e c. 4-2.

<sup>23</sup> Frase original, no poema de Rossine: “E que a voz de minha mãe ainda embala minha pobre infância perdida”.

### Figura 12 - Coda, compassos 368 a 369

Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Gravação OSN-MEC: 48'04. Cópia digital realizada por uma das autoras do presente trabalho.

4-11(0135) 4-1(0123) 4-2(0124)

Pno.

Descrição: Motivos e subconjuntos de 6-8 na linha do piano.

Este mesmo motivo é reexposto nas linhas da flauta e do oboé (comp. 374-377), melhor representado na Figura 13. As duas últimas reexposições deste motivo acontecem nos naipes de violino I e II (comp. 380-387), com organização semelhante à flauta e ao oboé.

### Figura 13 - Coda, compassos 347 a 375

Fl.  $\frac{1}{2}$

Ob.  $\frac{1}{2}$

Eunice Katunda, *Cantata do Soldado Morto*. Gravação OSN-MEC: 48'27. Cópia digital realizada por uma das autoras do presente trabalho.

Descrição: O mesmo motivo dos subconjuntos de 6-8, representados nas linhas da flauta e oboé.

Ao observarmos a Coda, percebemos que ela se diferencia consideravelmente de outras passagens por ter textura em multiníveis. Podemos considerar sete camadas: o pedal monofônico em Ré; o motivo descendente cromático com subconjuntos de 6-8 (Figuras 12 e 13), monofônico ao piano, contrapontístico a duas

vozes à flauta e oboé; o coro monofônico em *parlato*; contrapontos intermitentes entre o clarinete em Si b e o fagote (comp. 368-375), entre os instrumentos do naipe de percussão e envolvendo o timbre “abafado” com *cup* dos metais (comp. 372-374); e a linha melódica monofônica do solista barítono, formada sobre 7-35. Entretanto, a tensão característica desta passagem é gerada especialmente pelo contraste entre o pedal em Ré – textura estável – com o motivo descendente cromático – textura instável e sem uma centralidade.

A Coda é a seção de maior controle dinâmico das analisadas neste trabalho. Há *pp* nos pratos (comp. 368), *sempre diminuindo/diminuindo sempre* para todos os naipes (comp. 372-378), outro *pp* (comp. 382) e *ppp* (comp. 385-386) no piano. Os metais e os pratos usam recursos para abafar seus parciais mais agudos<sup>24</sup>, alterando seus timbres para colaborar com a dinâmica geral que constantemente decresce e ralenta, “até desaparecer” (comp. 372-387). Estas, além da textura em multiníveis, são fatores que adicionam expressividade a esse momento final especialmente tenso da peça.

Os textos cantados tanto pelo solista barítono quanto pelo coro são adicionados como mais um recurso de expressividade musical, pois o poema original de Rossini terminaria com “*E que a voz de minha mãe ainda embala minha pobre infância perdida*” – logo, o que foi cantado de maneira adaptada na Seção 10, imediatamente anterior à Coda. Os naipes de contralto, tenor e barítono declamam em *parlato* – ou seja, sem altura definida – e de maneira homorrítmica a exclamação seguinte: “*Olhai-me bem! Olhai-me!*” (comp. 370-380). Esta exclamação aos poucos se perde, como um eco de vozes que não habitam mais o mundo dos vivos, advertindo aos que ficam sobre os horrores da guerra, simbolizados por um soldado mutilado e morto. O solista barítono canta pela última vez o tema do conjunto 7-35 em Lá eólio (comp. 372-373), melodicamente e textualmente idêntico ao que foi exposto pela primeira vez na Figura 2: “*Venho de um tempo que não tem memória...*”. Este soldado, um jovem com pouco passado

<sup>24</sup> Cup para os metais e baqueta de feltro para os pratos, indicado por escrito pela compositora.

e futuro inexistente, canta esta frase singular como em um último suspiro, antes de sua alma desaparecer na posteridade – uma eternidade hipotética, incerta.

Figura 14 - Coda, compassos 372 a 375

The musical score for the Coda (measures 372-375) features a complex texture with multiple instruments. The woodwinds (Flute 1, Oboe 1, Clarinet B-flat 1, Bassoon 1) and brass (Trumpet B-flat, Trombone) play melodic lines, while the strings (Viola, Violoncello, Contrabasso) provide a harmonic foundation. The piano part is highly active, with intricate patterns in both hands. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing the lyrics: "Ó - lí - ti - mo - be - ni - si - mi - ó - lí - ti - mo - Ó - lí - ti - mo - be - ni - si - mi - ó - lí - ti - mo". The score is marked "Sempre diminuindo e rallentando" (Always decreasing and slowing down).

*Eunice Katunda, Cantata do Soldado Morto. Gravação OSN-MEC: 48'19. Cópia digital realizada por uma das autoras do presente trabalho.*

*Descrição: Excerto da Coda, que exemplifica a textura em multiníveis.*

## Considerações finais

Entre 1946 e 1966, a vida de Eunice Katunda mudou, tanto no âmbito artístico quanto político e pessoal, por fatores externos à criação desta obra, mas que definitivamente influenciaram na maneira como ela foi composta. Ela abandona o grupo *Música Viva* e seu mestre Koellreutter por não acreditar mais na vanguarda musical que defendiam. Com isso, faz pesquisas sobre a cultura folclórica e popular da Bahia à procura de integrar em sua arte materiais de origem nacional que se relacionassem com o ideal de realismo-socialista manifesto no Apelo do II Congresso de Praga.

Contudo, após debruçar-se sobre toda a produção de Eunice Katunda, Kater (2001, p. 38) afirma que a compositora utilizou tanto técnicas nacionalistas quanto de vanguarda em suas composições, sem se limitar a uma destas linguagens, adaptando-as à expressividade e aos materiais que em muitas ocasiões eram de origem popular. Podemos relacionar a afirmação de Kater com a *Cantata ao soldado morto*, ao observarmos o contexto em torno da criação entrecortada da obra, ao longo de dezessete anos, e pela análise dos trechos estabelecidos.

Encontramos o uso extenso de material modal relacionado à unidade formal dada pelas classes de conjuntos 7-35 e 6-8, e sugerimos que eles simbolizam, respectivamente, a tradição diatônica *versus* a vanguarda pós-tonal, em constante atrito ao longo da obra. Os subconjuntos destes foram responsáveis pela estruturação de passagens em sentido vertical, em textura homofônica, e horizontal, em textura contrapontística e em camadas. Vimos pelas figuras que há também relacionamentos entre naipes de timbres distintos com classes de conjuntos idênticas.

Nesta obra, o uso da dinâmica, articulação, textura e timbre é estreitamente relacionado ao tipo de expressividade sugerida pelo texto poético que permeia as seções analisadas. Isto ocorre especialmente na Coda, onde há um acúmulo de tensão gerada

pela sobreposição de texturas contrastantes e em região de dinâmica decrescente entre *pp* e *ppp*. Nas demais seções, a despeito das poucas indicações de dinâmica, a construção da expressividade fica mais vinculada às combinações de timbres e articulações. Neste contexto, a música externaliza as sensações e os sentidos subjacentes ao poema, aprofundando sua compreensão, especialmente quando há repetição de motivos melódicos em diferentes seções, com conteúdo textual distinto.

O disco vinil da III Bienal de Música Brasileira Contemporânea é o único registro gravado disponível, do que talvez tenha sido a única performance que esta obra teve. Impressiona-nos – após constatarmos o refinamento técnico e artístico de Eunice ao longo da análise musical, bem como a beleza e a acessibilidade da obra – ainda não termos registros de outras interpretações. Em um futuro próximo, esperamos que este “soldado morto” seja devidamente reconhecido e resguardado.

## Referências

CANTATA do Soldado Morto. Intérpretes: Orquestra Sinfônica Nacional, Coro da Rádio MEC, maestro Eleazar de Carvalho, mezzo soprano Lenice Prioli, tenor Marcos Louzada, barítono Eládio Perez-Gonzalez.

Compositora: Eunice Katunda. *In: III Bienal de Música Brasileira Contemporânea 2*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. 1 disco vinil, lado A, faixa 1 (17 min 26 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pFL7jVvaOYM&t=2148s>. Acesso em: 28 out. 2020.

DUNSBY, Jonathan (Ed.). **Making Words Sing**: Nineteenth- and Twentieth-Century Song. Cambridge: Cambridge University Press: 2004. 153p.

GUARNIERI, Rossine Camargo. **A Voz do Grande Rio**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1944. 131p.

KATUNDA, Eunice. **Cantata ao Soldado Morto**. [s.l]: [s.n.], 1966. 1 partitura manuscrita. Disponível em: <http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/acervo/brtacervo.php?cid=1048> e <https://drive.google.com/>

file/d/1us0NqKFpiDVO\_WMFjIVtdWn0w0VodK\_A/view [p. 78-158].

Acesso em: 20 out. 2020.

KATUNDA, Eunice. Atonalismo, dodecafonía e música nacional. 1952.

In: KATER, Carlos. **Eunice Katunda**: musicista brasileira. São Paulo: Annablume, 2001a. p. 63-71.

KATER, Carlos. **Eunice Katunda**: musicista brasileira. São Paulo: Annablume, 2001a. 174p.

KATER, Carlos. **Eunice Katunda**: musicista brasileira. 2. ed. São Paulo: M&K, 2020. 458p.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa/Atravéz, 2001b. 371p.

KOSKA, Stefan; SANTA, Matthew. **Materials and Techniques of Post-Tonal Music**. 5. ed. NY: Routledge, 2018. 337p.

LESTER, Joel. **Analytic Approaches to Twentieth Century Music**. NY: W. W. Norton, 1989. 308p.

SOUZA, Iracele Aparecida Vera Lívero de. **Louvação a Eunice**: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. 637p.

STRAUS, Joseph. **Introduction to Post Tonal Theory**. 3. ed. New Jersey: Pearson Education, 2005. 273p.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.