

## Considerações sobre a *Incelença do Anjo-Serafim* para canto e piano de Eunice Katunda (1915–1990): música fúnebre e religiosidade brasileira

Melina de Lima Peixoto

Universidade Federal de Minas Gerais  
melina.peixoto@gmail.com

Mauro Camilo de Chantal Santos

Universidade Federal de Minas Gerais  
maurochantal@gmail.com

Resumo: O presente trabalho expõe informações sobre o texto e a música da canção para canto e piano *Incelença do Anjo-Serafim*, parte integrante da obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, composta em 1972 por Eunice Katunda. Compositora, pianista e regente, Katunda produziu obra para diversas formações entre os anos de 1943 a 1983, explorando diversas linguagens musicais com as quais se familiarizou. Com o objetivo de identificar e esclarecer relações entre a música e o texto dessa canção brasileira de câmara, os autores deste estudo intentam contribuir para com um maior entendimento da obra de Eunice Katunda e, conseqüentemente, com a divulgação de seu nome. Para além das informações acerca da religiosidade envolvendo o texto da canção em questão, apresentaremos uma análise de sua partitura, a partir dos parâmetros estabelecidos por LARUE (1992), constantes em sua obra *Guidelines for Style Analysis*. Ao final deste trabalho, segue o manuscrito da canção abordada, em *fac-símile*.

Palavras-chave: Eunice Katunda; canção brasileira de câmara; incelenças; música fúnebre.

### Considerations on the art song *Incelença do Anjo-Serafim* by Eunice Katunda (1915–1990): funeral music and Brazilian religiosity

Abstract: This work presents data about the text and music of the art song *Incelença do Anjo-Serafim*, an integral part of *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, composed in 1972 by Eunice Katunda. Composer, pianist and conductor, Katunda produced work of music for many musical ensembles through the years 1943 to 1983, exploring many musical languages with which she became familiar. In order to identify and clarify relationships between the music and the text of this Brazilian art song, the authors of this study intend to contribute to a greater understanding of the work by Eunice Katunda and, consequently, with the disclosure of her name. In addition to information about the religiosity involving the text in question, we will present an analysis of its score from the parameters established by LARUE (1992), from his work *Guidelines for Style Analysis*. At the end of this work, there is the manuscript of the discussed art song, in facsimile.

Keywords: Eunice Katunda; Brazilian Art Song; *Incelenças*; Funeral Song.

### Introdução

Ao propormos um estudo sobre a canção *Incelença do Anjo-Serafim* de Eunice Katunda (1915–1990), justo é citarmos Vasco Mariz (1921–2017) em sua obra *A canção brasileira de câmara* (2002), na qual esse autor registrou predicados que elevam esse gênero como dos mais belos e sofisticados:

O canto de câmara é a forma mais refinada da arte vocal na música. (...) O canto de câmara, apesar de todas as dificuldades que o intérprete tem de transpor, é o gênero musical de onde mais frequentemente somos arrebatados ao terra-terra cotidiano. A voz humana ainda é o mais belo, o mais melodioso, o mais sensível dos instrumentos (Mariz, 2002, p.25).

Fato é que desde a produção de nossas Modinhas, algumas compiladas por Mário de Andrade (1893–1945) e que se constituem em material didático bastante eficiente para o início do estudo do canto lírico em vernáculo, a canção brasileira de câmara tem recebido olhares de incontáveis compositores que, a partir de suas próprias experiências pessoais e profissionais, têm contribuído no sentido de ilustrar inúmeras possibilidades de abordagem desse gênero a partir das múltiplas características sociais e culturais do Brasil. Destarte, vimos transportadas para a canção brasileira de câmara diversos cenários, tais como o ambiente seresteiro de caboclos, a vivência triste e lamentosa dos escravos africanos durante período histórico dos mais vergonhosos da história brasileira (assim como a energia natural dessa etnia em cantos ritmados e plenos de força). Ainda, algumas peculiaridades da música indígena, a sofisticação musical desenvolvida por alguns compositores a partir do Modernismo desencadeado com a Semana de Arte Moderna de 1922, a exploração composicional de gêneros como o lundu, canções de ninar, canções de trabalho, canções de amor e canções de morte, todas compostas de modo a chancelar uma produção volumosa de obras nacionais.

Sobre os compositores brasileiros, incontáveis nomes estão, aos poucos, granjeando reconhecimento a partir de pesquisas acadêmicas que, continuamente, contribuem para mapear corretamente nossa produção de canções de câmara. Se para o público leigo possuímos nomes como o de Heitor Villa-Lobos (1887–1959), Lorenzo Fernández (1897–1948) e Francisco Mignone (1897–1986) como exemplos de estandartes da canção brasileira

de câmara, fermentando em pesquisas acadêmicas há uma leva de compositores sendo estudados, os quais têm sua obra apresentada constantemente, revelando uma profusão de composições construídas sobre a poesia brasileira, contribuindo, assim, para um melhor delineamento de aspectos de nossa brasilidade perante o mundo.

Dentre os subgêneros abordados pela pena de compositores brasileiros a serviço da canção de câmara, apontamos canções fúnebres, presentes em nosso cancioneiro. Hostílio Soares (1898-1988), compositor mineiro, abordou o tema ao colocar na pauta musical o soneto *A Carolina*, de Machado de Assis (1839-1908), que trata dos momentos finais de sua esposa Carolina Augusta Xavier de Novais (1834-1904), e cujos versos foram definidos por Manuel Bandeira como das peças mais comoventes da literatura brasileira (Aguiar, 1976, p.110). Heckel Tavares (1896-1969) com seu *Funeral D'um Rei Nagô*, das páginas brasileiras mais expressivas escritas para vozes graves, construiu um canto de invocação a um rei nagô<sup>1</sup>, a partir do texto de Murillo Araújo (1894-1980), que discorre sobre um rei que “entre os mortos reinou”. Francisco Braga (1868-1945) tratou do soneto *Virgens mortas* de Olavo Bilac (1865-1918), de estrito rigor parnasiano, analisado por Gontijo (2006) como demonstração de “respeito e sublimação da imagem feminina” (Gontijo, 2006, p.61). Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) em sua canção *Volta*, poesia de Rabindranath Tagore (1861-1941) em tradução de Plácido Barbosa (s.d.), nos mostra a esperança de uma mãe para rever o falecido filho enquanto todos dormem.

Além dos títulos supracitados, registramos também a obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, de Eunice Katunda, composta em 1972, da qual extraímos a segunda, *Incelença do Anjo-Serafim*, objeto de estudo nesta comunicação. Em nossa metodologia para abordarmos essa canção fúnebre, baseamo-nos na apresentação de dados sobre seu texto e análise musical, apoiada nos estudos de Larue (1992).

O objetivo dos autores deste estudo é contribuir para com o entendimento de parte da obra de Eunice Katunda, bem como para a divulgação de seu nome como compositora brasileira.

### 1. Dados sobre incelenças e o contexto histórico da obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* de Eunice Katunda

Por Incelença, também conhecidas por Incelência, e, conseqüentemente por corruptela, Excelência, são cânticos cujo teor literário e musical estão destinados a rituais fúnebres. São também reconhecidas pelos títulos de Cantigas de Guarda, Cantigas de Sentinela ou Benditos, e segundo Santana (2011), “As incelências, além do Nordeste, estão espalhadas por outros Estados do Brasil, a exemplo de Goiás, Minas Gerais, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul” (Santana, 2011, p.87). Ainda segundo esse autor:

Merecem destaque, na vida social do Brasil, as mulheres, que fizeram a nossa matriz social familiar. Primeiro, encontramos a parteira, sempre esperada por confiança e amor. As benzedeiras, a rezadeira do terço, depois as rezadeiras de sentinela e as condutoras de sentinela. As rezadeiras cuidavam do morto e as condutoras de sentinela cuidavam dos vivos e ultimavam a permanência do falecido (Santana, 2001, p88).

Transportada para os ambientes populares e erudito, a presença das incelenças pode ser definida como escassa. Neste sentido, apontamos poucos títulos como *Incelença do Amor Retirante* de Elomar Figueira Mello (1937), *Incelença do amor-azul* de Liduíno Pitombeira (1962), ou mesmo a faixa *Incelença* interpretada por Nara Leão (1942-1989) no LP *O canto livre de Nara* (1965). Veiculada à escrita para piano solo, destacamos a *Reza-de-Defunto*, segunda composição da obra *Três peças* de Guerra-Peixe (1914-1994), compositor que também era pesquisador e que se debruçou sobre o assunto no artigo *Rezas de Defunto* (1968), registrando que:

A impressão marcante para quem ouve esta espécie de cantoria é que tudo na melodia soa num eterno legato, sem nuances sensíveis, tendo as pausas, muito curtas, aliás, apenas atender ao processo respiratório. Por outro lado, o ritmo das melodias, não obstante fugir à exatidão do tempo medido, resulta pouquíssimo variado. E como o andamento se realiza de maneira lenta, a cantoria dava, ao autor, a impressão de permanente monotonia de tão arrastada era cada cantiga (Guerra Peixe, 1968, p. 242).

O período que abrange a atividade de Eunice Katunda como compositora compreende os anos de 1943 a 1983, sendo a obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* composta em 1972<sup>2</sup>. A *Incelença do Anjo-Serafim*, objeto de estudo por estes autores, é sua segunda canção. À época da criação desse pequeno conjunto de quatro canções, denominadas por Peixoto (2009) como um ciclo musical, a compositora já havia modificado seu sobrenome trocando o Catunda por Katunda, resultado de sua separação de Omar Catunda (1906-1986). Havia também composto grande parte de sua obra, colhido bons frutos em reconhecimento de sua arte, percorrido caminhos diversos em relação ao estilo composicional (com especial destaque para seu envolvimento com a estética do grupo Música Viva e posterior interesse da compositora pelo universo afro-brasileiro) e também recebido aplausos como pianista e compositora em Nova York, quando em 1968, no Carnegie Hall, realizou uma importante apresentação em sua carreira, colhendo excelentes críticas da imprensa norte-americana pela interpretação de sua *Sonata de Louvação*<sup>3</sup>.

Em crítica assinada por Ayres de Andrade (s.d.) e lançada por O Jornal em sua edição de número 14409, de 17 de setembro de 1968, Eunice Katunda foi celebrada como intérprete consciente de sua técnica, o que nos mostra que à época a compositora se encontrava plena em sua técnica pianística, dispondo de décadas de estudos e aprendizado para aplicação na composição das *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*. Do texto escrito por Ayres de Andrade, apresentamos o seguinte excerto:

Uma pianista dotada de excepcionais recursos de técnica e em cuja personalidade se reflete uma natureza essencialmente musical revelou-se em Eunice Katunda quando ela executou na Sala Cecília Meireles, em noite da semana passada, o Rudepoema, do nosso Villa-Lobos. Uma versão soberba realizou ela desta obra, que prima na sua concepção pianística por um amontoado de dificuldades as mais desanimadoras e que constitui um conjunto espantoso de ritmos, sonoridades e imagens musicais formando situações determinadas por um pensamento realmente criador e original. Um caso único este Rudepoema, no repertório da música brasileira para piano. Reclama do intérprete não apenas dedos de aço, aptos a reproduzir fórmulas pianísticas que representam manifestações de um espírito que faz da audácia uma constante, igualmente, uma poderosa imaginação, transbordante de vitalidade e petulância. Em nenhum momento Eunice Katunda deixou-se atemorizar pelas perspectivas que lhe abria aquele quadro singular e ameaçador. Muito ao contrário, nele penetrou com serena determinação, esmiuçando-lhe o conteúdo e o realizando na íntegra em aspectos sonoros palpantes de vida e de intenções. Uma grande obra reconstituída por uma grande pianista. Antes, Eunice Katunda fizera apreciar com propriedade de acentos e com apuro técnico a "volta a Bach" de Stravinsky (Sonata 1924), mostrando com clareza a sua disposição natural para tal gênero de música. (Ayres de Andrade, O Jornal, 17, set. 1968).

Para Peixoto (2009),

a origem dos textos utilizados nas *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* nos revela a retomada de temas folclóricos nacionais pela compositora, que provavelmente os retirou do livro *Trabalhos fúnebres na roça*, datado de 1947, de José Nascimento de Almeida Prado (Peixoto, 2009, p.36).

Segundo ainda as considerações de Peixoto (2009), o livro do folclorista José Nascimento de Almeida Prado se configura numa pesquisa que aborda "costumes folclóricos da região sul do estado de São Paulo, relacionados à preparação dos corpos defuntos" (Peixoto, 2009, p.36). Ainda, que os textos apresentados nessa obra são bastante semelhantes, porém não idênticos aos que compõem as *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* de Katunda. As pequenas diferenças entre o texto encontrado na obra de Prado (1947) com a partitura manuscrita da canção *Incelença do Anjo-Serafim* serão expostas a seguir.

## 2. Texto e música da canção *Incelença do Anjo-Serafim*, segunda da obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* de Eunice Katunda

Passemos, então, à apresentação do texto e análise da canção *Incelença do Anjo-Serafim* como registrado no manuscrito autógrafo de Eunice Katunda. Presente na obra de Prado (1947), provável fonte para Eunice Katunda quando da composição desta canção, o texto poético de *Incelença do Anjo-Serafim* se apresenta com pequenas diferenças em relação à partitura, como podemos verificar no Quadro 1, logo a seguir:

Quadro 1: apresentação do texto da canção *Incelença do Anjo-Serafim* presente no livro *Trabalhos fúnebres na roça* (1947) de Almeida Prado e na partitura da canção homônima de Eunice Katunda, composta em 1972. Fonte: elaborado pelos autores deste texto.

<i>Incelença do Anjo-Serafim</i> como citada no livro <i>Trabalhos fúnebres na roça</i> (1947) de José Nascimento de Almeida Prado	<i>Incelença do Anjo-Serafim</i> como apresentada na partitura da obra <i>Quatro Cantigas de Velório – Incelenças</i> de Eunice Katunda
Uma inselencia	Uma Incelença do meu anjo-Serafim,
Do meu anjo Serafim	Que lá no céu tenho dois anjos por mim...
Que lá no céu	Ai, lá no céu 'stão cantando de alegria
Tenho dois anjo por mi	Uma Incelença do anjo Serafim
Aí lá no céu tão cantano de alegria	Que lá no céu, tenho dois anjos por mim!

Ao observarmos o livro *Trabalhos fúnebres na roça* (1947) de José Nascimento de Almeida Prado, notamos que não apenas o texto da canção *Incelença do Anjo-Serafim* foi modificada, provavelmente pela própria compositora, mas também todas as outras três canções apresentam pequenas variações em seu texto poético em relação aos textos encontrados na obra de Prado (1947).

Em relação à partitura desta canção brasileira de câmara, apresentamos no Quadro 2 suas principais características.

Nos 23 compassos que compreendem a *Incelença do Anjo-Serafim*, apresentada em *fac-símile* como Anexo neste estudo, notamos que a canção apresenta uma forma livre em sua construção, elaborada, provavelmente, a partir da disposição de seu texto poético.

Como apoio para nosso trabalho de análise musical da canção *Incelença do Anjo-Serafim*, tomamos como base o trabalho de Jan LaRue (1918-2004), *Guidelines for Style Analysis* (1992), do qual nos valem de quatro parâmetros que nos serviram de orientação: som, harmonia, melodia e forma.

Quadro 2: Características da canção *Incelença do Anjo-Serafim* (1972) de Eunice Katunda. Fonte: elaborado pelos autores deste texto.

Título	<i>Incelença do Anjo-Serafim</i>
Autor/origem do texto poético	Provável fonte: <i>Trabalhos fúnebres na roça</i> (1947) de José Nascimento de Almeida Prado
Forma	Livre
Tonalidade	Sol Maior
Número de compassos	23
Fórmula de compasso	5/8 e 2/4
Andamento	Moderato, com semínima igual a 80
Dinâmica	Indicação de <i>cresc</i> entre os c. 19 e 20, mais a indicação de <i>pp</i> (cristalino) no c. 13.
Agógica	Indicações de <i>Rall.</i> , c. 9, 11, 21, <i>a tempo</i> , c.10 e 12.
Âmbito da linha vocal	Ré 3 ao Fá sustenido 4 <sup>1</sup>

Os cinco primeiros compassos se constituem numa introdução e único momento solista do piano. Como característica marcante deste pequeno trecho, a compositora se valeu da fórmula de compasso 5/8, uso de escrita polifônica e valores de semínima pontuada, semínima, colcheia pontuada, colcheia e semicolcheia.

Nos 18 compassos restantes, todos construídos a partir da fórmula 2/4, notamos, apesar da indicação da tonalidade de Sol Maior, a presença do modo Lídio com sétima menor, procedimento conhecido também como escala nordestina. O uso de valores musicais é abundante tanto para a linha vocal quanto para a escrita para o piano, com presença de mínima, semínima pontuada, semínima, colcheias pontuadas, colcheias e semicolcheias.

Eunice Katunda registrou na partitura de *Incelença do Anjo-Serafim* apenas duas indicações de dinâmica. São elas: indicação de *pp* (cristalino) no c. 13 e indicação de *cresc* entre os c. 19 e 20. Em relação às frases musicais, o que nos chama a atenção é que todas são construídas a partir do uso de anacruse e sempre em movimento ascendente. A construção das frases musicais na canção *Incelença do Anjo-Serafim* não obedece à quadratura tradicional, constituindo-se de frases e semifrases todo o discurso sonoro. Do c. 6 ao 12, para os quais a compositora utilizou os dois primeiros versos do texto poético, a saber, *Uma Incelença do meu anjo-Serafim, Que lá no céu tenho dois anjos por mim...*, notamos constante uso de polifonia na escrita para o piano. Já nos c. 13 ao 16, embora na linha vocal permaneça ainda a presença dos valores utilizados desde o início da canção, a escrita para o piano se modifica radicalmente, valendo-se a compositora do uso de acordes de semínimas, colcheias e colcheias pontuadas, o que modifica a textura da composição. Para essa configuração de acompanhamento, a compositor utilizou o terceiro e quarto versos do texto poético, a saber, *Ai, lá no céu 'stão cantando de alegria, Uma Incelença do anjo Serafim*.

A partir do c. 17, embora ainda utilize o quarto verso do texto poético, *Uma Incelença do anjo Serafim*, a compositora registra o mesmo modelo de acompanhamento presente nos c. 7 a 11, apresentando nele o último verso do texto poético.

Uma possível relação texto-música pode ser identificada em todo momento que o texto *Que lá no céu tenho dois anjos por mim...* é registrado na partitura. Assim, as palavras *Que lá no céu* estão todas grafadas numa região mais alta, mais aguda do que as palavras *tenho dois anjos por mim...*, numa alusão clara de que o eu lírico da canção se encontra em posição inferior, na Terra, aos anjos que cantem de alegria no céu.

Ao inserir novamente o terceiro verso, *Ai, lá no céu 'stão cantando de alegria*, nos c. 21 ao 23, notamos que se trata do único momento em toda a canção no qual o início da frase musical é descendente. Essa escrita pode ser sugestiva da alegria com a qual o eu lírico tem a certeza dos cantos de alegria no céu, mesmo diante do cenário fúnebre ao qual está inserido. A escolha deste único momento em movimento descendente, que pode sugerir uma resposta dos céus às constantes frases ascendentes desde o início da canção, se configura também numa *coda* que encerra a canção com a utilização da movimentação polifônica junto à presença de acordes apresentados anteriormente na partitura.

Em relação à agógica indicada na partitura, as indicações de *rall.* nos c. 9 e 11 sugerem, na visão destes autores, o dobro dos valores indicados, ou seja, dos dois grupos de três semicolcheias em quiálteras em cada um destes compassos, possíveis intérpretes podem considerar sua execução como três colcheias em cada grupo de quiálteras, alterando consideravelmente o tempo da canção nestes trechos, valorizando, assim, a compreensão de seu texto poético.

Sobre a aplicabilidade da canção em relação às classificações vocais, tendo sido escrita na clave de Sol, a canção *Incelença do Anjo-Serafim*, possui extensão compatível com vozes médias e agudas. Porém, em concordância com a citação de Santana (2001), a primeira deste artigo, os autores deste texto sugerem a execução desta canção, assim como de toda a obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças* por vozes femininas, *mezzosoprano* ou *soprano*, vinculando a performance da obra de mais maneira mais legítima com a realidade que ela representa.

### 3. Considerações finais

Ao final deste estudo, esperam os autores terem contribuído para a divulgação de uma das raras canções fúnebres de nosso cancionário erudito. Digna de apreciação e também de estudos para sua performance, a *Incelença do Anjo-Serafim* de Eunice Katunda é parte integrante da obra *Quatro Cantigas de Velório – Incelenças*, podendo ser, na opinião destes autores, interpretada separadamente das outras três canções que compõem a obra supracitada. O nome de Eunice Katunda, compositora profícua que se debruçou por 40 anos na construção de uma obras de diferentes estilos, vem ganhando, aos poucos, o interesse por musicólogos e *performers*, que contribuem, pouco a pouco, para o reconhecimento de sua relevância como autêntica compositora brasileira.

### Referências

- Aguiar, Flávio (1976). *Murmúrios no espelho*. In: Assis, Machado. Contos. São Paulo: Ática, p.110.
- Gontijo, Marisa Helena Simões (2006). *Francisco Braga: uma análise poética e musical de sua canção Virgens mortas, sobre soneto homônimo de Olavo Bilac*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Guerra-Peixe, César (1968). *Rezas de Defunto*. In: Revista brasileira de Folclore. São Paulo. Ano VII, no. 2 (Set/Dez). p. 236.
- Kater, Carlos (2001). *Eunice Katunda, musicista brasileira*. São Paulo: Annablume.
- Katunda, Eunice. *Incelença do Anjo-Serafim*. 1972. Partitura manuscrita.
- LaRue, Jan (1992). *Guidelines for Style Analysis*. 2a ed. Michigan: Harmonie Park Press.
- Leão, Nara (Interp.) (1965). *O canto livro de Nara*. Rio de Janeiro: Philips, 1 disco de vinil, estéreo.
- Peixoto, Melina de Lima (2009). *A obra para canto e piano de Eunice Katunda: três momentos*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Prado, José Nascimento de Almeida (1947). *Trabalhos fúnebres na roça*. São Paulo: Departamento de Cultura.

ANEXO - *Fac-símile* da canção brasileira de câmara *Incelença do Anjo-Serafim* de Eunice Katunda

II) *Incelença do Anjo-Serafim* - 4 -

moderato

(♩ = 80 ca)

u-mi-jo-ce-le-za-do-mu-an-jo-se-ra-fim ai-lá-no-céu-te-nho-2-an-jos-per

rall.

mim ai-lá-no-céu-te-nho-2-an-jos-per-mim - ai-lá-no-céu-são-can-tan-do-de-a-le-

a tempo rall. a tempo

pp cristallino

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on three systems of staves. The top system shows the vocal line and piano accompaniment for the first phrase: "Uma Incelença do anjo Serafim". The second system continues the vocal line with lyrics: "fim que la no céu tenho dois anjos por mim, pelo céu Tenho dois anjos por mim ai lá no céu". The third system shows the vocal line and piano accompaniment for the second phrase: "Uma Incelença do meu anjo Serafim, que lá no céu Tenho dois anjos por mim...". The lyrics continue: "Ai, lá no céu 'stão cantando de alegria Uma Incelença do anjo Serafim que lá no céu, tenho dois anjos por mim!".

<sup>1</sup> Nagôs era a designação dada aos negros escravizados e vendidos na antiga Costa dos Escravos, que tinham o ioruba como sua língua própria.

<sup>2</sup> Datam também de 1972 as obras *Trenodia al poeta morto* para piano solo e a série *Sete Líricas Brasileiras* para canto e piano.

<sup>3</sup> Digno de nota é que Eunice Katunda era, além de compositora, regente, pianista e também professora.

<sup>4</sup> Optamos pelo Sistema Francês que tem como Dó3 o Dó central.