Eunice Katunda e Pierre Verger: documentações pessoais, processos criativos e diálogos afro-brasileiros nos anos 1950 e 1960

Angela Luhning
(Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA)

Resumo: Este artigo pretende discutir um tema quase desconhecido: a correspondência trocada entre a compositora Eunice Katunda e o fotógrafo e antropólogo Pierre Fatumbi Verger entre os anos de 1956 a 1968. Trata-se de um período importante na vida da compositora, no qual compôs suas obras voltadas para a temática afro-brasileira, inspirada nas suas vivências com o candomblé baiano, assunto pouco conhecido. A partir dos documentos epistolares, são analisadas tanto a visão compartilhada pelos dois amigos em relação ao papel desta religião na sociedade brasileira da época quanto suas características musicais e culturais, em geral. Além disso, o texto discute outras propostas e iniciativas tomadas pelos correspondentes em relação à cultura afro-brasileira e africana realizadas, ou não, na época. Desta forma o texto contribui para a compreensão não apenas da atuação de Katunda, mas também em relação à construção de uma discussão da temática da cultura afro-brasileira na área da música e estudos sobre músicas brasileiras no referido período, ainda mais levando em conta que a bibliografia sobre a obra e atuação de Eunice Katunda, em geral, é ainda reduzida.

Palavras-chave: Eunice Katunda. Pierre Verger. Candomblé. Cultura afro-brasileira.

Eunice Katunda and Pierre Verger: personal documents, creative processes, and Afro-Brazilian discourse in the 1950s and 60s.

Abstract: *This article attempts to discuss an almost unknown topic: the correspondence between the composer Eunice Katunda and the photographer and anthropologist Pierre Fatumbi Verger between the years 1956 and 1968. This was an important period in the composer's life in which she composed works based on Afro-Brazilian themes that were inspired by her contact with Bahian candomblé, little known at the time. From epistolary documents, we analyze the shared views of the two friends regarding the role of this religion in Brazilian society during those days, as well as its musical and cultural characteristics. Furthermore, we discuss other plans and initiatives that may have been taken, or not, by the correspondents in relation to Afro-Brazilian and African culture. This work is especially interesting considering that the bibliography of Eunice Katunda's work and deeds is, in general, still limited.*

Keywords: *Eunice Katunda, Pierre Verger, candomblé, Afro-Brazilian culture*

LUHNING, Angela. Eunice Katunda e Pierre Verger: documentações pessoais, processos criativos e diálogos afro-brasileiros nos anos 1950 e 1960. *Opus*, v. 26 n. 1, p. 1-29, jan./abr. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020a2609

Submetido em 4/11/2019, aprovado em 16/4/2020.

Introdução

São duas as personagens principais deste texto. Com a finalidade de conhecer seus pensamentos, suas ações e produções artísticas e intelectuais, dentro do contexto sociocultural e político da época dos anos 1950 e 1960, ninguém melhor do que elas próprias para se apresentarem:

> Sou uma compositora e pianista brasileira que andei por vários caminhos em busca de **minha** música. Avancei pela escola dodecafônica e recuei a tempo, reconhecendo que nem ali se encontrava a identidade de minha natureza com a música. E afinal vim a encontrar a fonte que sempre me atraíra e que reside no centro mesmo dessa tradição africana que, em nós, é mais forte que tudo o mais, e que continua viva e pura nos ritmos, nos gestos, na alegria bárbara e pungente desse candomblé baiano onde se abriga uma música de pureza comparável àquela música tão longínqua e no entanto tão próxima de nós, brasileiros: a música grega, primitiva... foi essa descoberta maravilhosa, feita agora na Baía, exatamente no momento em que necessitava dela, por me encontrar em plena fase de criação (mergulhada na composição de uma música para teatro, baseada num velho conto da tradição nagô-brasileira), que me impulsionou a escrever-lhe. (KATUNDA, 22 fev. 1956, grifo da autora).

Quem inicia o contato epistolar e se apresenta é Eunice Katunda, pianista e compositora, dirigindo-se a Pierre Fatumbi Verger, fotógrafo e etnólogo, assim descrito por ela:

> Há cinco longos anos espero conhecê-lo e crio coragem para escrever-lhe. Da primeira vez que estive na Baía, com Maria Rosa Oliver[1], não o encontramos lá. Voltei agora e recebo a informação de que você está, novamente, na África. Seu nome era citado a todo momento. Ouvi-o da boca de pessoas por mim mais estimadas, na Baía. As pessoas mais diversas e mais contraditórias se referem a você com o mesmo carinho, com a mesma saudade amiga. Li uma carta sua, para [Mãe] Senhora. Vivaldo Costa Lima a todo momento lamentava sua ausência. Didi a todo o momento dizia algo em que se referia a você. E José Pedreira, o alabê Geraldo, do Oxumaré; e Wilson Rocha, e tanta gente! Resolvi portanto ingressar nessa verdadeira confraria fabulosa dos "amigos de Pierre Verger", e aqui estou (KATUNDA, 22 fev. 1956)[2].

Quem são estas duas pessoas, pouco conhecidas pelas gerações atuais e/ou no meio musical? Uma é artista carioca, cujas obras só parcialmente foram publicadas ou gravadas, apesar de seu grande impacto na época de sua atuação como pianista, compositora e divulgadora da obra de outros artistas de sua época, também em programas de rádio; a outra é um fotógrafo francês,

[1] A viagem foi realizada em 1951 com Oliver, escritora e ativista feminista argentina, e levou a um contato com a capoeira de Mestre Waldemar na então "invasão" do Corta Braço, atual bairro da Liberdade em Salvador. A experiência transformou-se em um texto publicado na revista *Fundamentos*, editada pelo Partido Comunista Brasileiro, ao qual Katunda esteve filiada por alguns anos. Não foi possível esclarecer o motivo desta viagem.

[2] Alguns dos nomes mencionados nesta carta serão apresentados ao longo do texto na medida do necessário.

pesquisador autodidata e peregrino, no Brasil associado, em geral, à sua contribuição para o estudo do candomblé e suas pesquisas históricas sobre as relações transatlânticas, e não por algum interesse específico em música ou expressões artísticas.

O que poderia ter estabelecido um vínculo entre estas duas pessoas pertencentes a contextos sociais e culturais consideravelmente diferentes e que haviam passado por trajetórias profissionais tão distintas? Verger, nascido em 1902 em Paris e residente em Salvador desde 1946, tendo documentado as culturas ao redor do mundo com sua máquina fotográfica Rolleiflex com ênfase em culturas africanas e afro-brasileiras (além de iniciado como babalaô no culto de *Ifá,* em 1952)[3], e Katunda, nascida em 1915 no Rio, pianista conclamada, uma das primeiras compositoras brasileiras de destaque, intérprete e aluna de Camargo Guarnieri e de Koellreutter[4], tendo se distanciado de ambos e se reaproximado de ambos em momentos diferentes de sua vida.

Este texto pretende abordar a relação de amizade entre Eunice Katunda e Pierre Verger, construída em maior parte por sua correspondência, além de encontros pessoais, no Rio, na Bahia e em São Paulo, a partir de suas discussões sobre o candomblé, mas também sobre a inserção da cultura afro-brasileira em outros contextos sociais, intercâmbios artísticos e processos criativos e seus impactos. Nas suas reflexões epistolares, são abordadas questões como identidade, cultura, autoria e apropriação, além da preocupação com o surgimento do turismo e seu impacto sobre a cultura afro-brasileira.

Embora existam algumas pesquisas e publicações sobre Eunice Katunda e sua obra (KATER, 2001. SOUZA, 2009, 2015. HOLANDA, 2006[5], além de ZANI; SILVA; CÂNDIDO, 2019), estas ainda dialogam pouco com a temática afro-brasileira presente na vida e na obra da compositora. O tema tampouco se torna perceptível ou compreensível quando se lança um rápido olhar sobre suas obras, que evidenciam seus múltiplos interesses, mas não fornecem as pistas necessárias para a compreensão da real dimensão desta interlocução. Só ao observar de forma atenta o catálogo de obras elaborado por Carlos Kater (2001a), percebe-se uma concentração das composições com algum referencial afro-brasileiro na segunda metade dos anos 1950, a exemplo de *Estro africano I* e *Estro africano II* (Águas de Oxala), *Impressões de candomblé*, no exato período em que Katunda teve contato com a Bahia e com Pierre Verger.

Desta forma, entendo que a correspondência trocada com Pierre Verger, praticamente desconhecida, constitui uma chave para a compreensão da vida e obra de Katunda voltada para a temática afro-brasileira e oferece informações importantes para a discussão pública desta temática na área de música nos anos 1950 e 1960, ainda pouco abordada. O texto não pretende, no entanto, esgotar todas as pistas encontradas, por não ter identificado desfechos de todas as questões levantadas na correspondência que ainda devem ser aprofundadas em futuras pesquisas. Por fim, mesmo que tivesse tido acesso às obras em si, minha intenção não seria fazer uma análise destas, mas uma contextualização do interesse de Katunda que emerge na correspondência, deixando possíveis análises musicais e musicológicas

[3] Termos específicos em iorubá, ligados ao contexto do candomblé, são explicados no curto glossário ao final do texto. Importante ressaltar que o nome iniciático de Verger, Fatumbi, significa "renascido pelas graças de Ifá".

[4] Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) foi um dos compositores vinculados à vertente nacionalista. Já Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), flautista e compositor alemão, naturalizado brasileiro, chegou em 1937 ao Brasil e foi o fundador do Movimento Música Viva, defendendo uma visão universalista de música que considerasse todas as músicas com reconhecida força criativa. Em 1954 se tornaria o diretor dos Seminários de Música em Salvador, início da posterior Escola de Música (Emus) da UFBA. Detalhes sobre sua trajetória e o movimento Música Viva e seus princípios encontram-se no importante livro de Kater (2001b).

[5] Agradeço a Iracele Souza por verificar fontes primárias usadas na sua tese, a Iolanda Holanda pela disponibilização do Currículo Vitae (CV) de Eunice e, em especial, a Carlos Kater pelas reflexões e dicas diversas. Também agradeço a Lia Robatto pelas entrevistas e a Aaron Lopes por digitar a correspondência durante um projeto Pibic, anos atrás.

para outras pessoas interessadas em sua obra e atuação. A análise busca compreender documentos manuscritos/ datilografados (PAGÈS, 2017) enquanto correspondências intelectuais (FERRARI, 2017), a partir de seu potencial historiográfico (PROCHASSON, 1998), sem perder de vista os eventuais perigos interpretativos que possam se dar ao longo de uma análise epistolográfica (MORAES, 2007).

Antes de seguir com a discussão, torna-se importante apresentar com mais detalhes os materiais que a sustentam: além da correspondência trocada entre ambos, toma-se como *corpus* de análise anotações e outras correspondências de Verger, um manuscrito não publicado de Eunice e as poucas publicações disponíveis sobre Eunice Katunda, desde o livro fundamental de Carlos Kater (2001a) às teses de Joana Holanda (2006) e Iracele Souza (2009) e ao texto recente de Zani, Silva e Cândido (2019), embora, em geral, estejam voltados para suas composições. Além disso, há uma publicação com primeiros dados sobre a relação entre os correspondentes com um recorte voltado para a temática do candomblé (LUHNING, 2010). Sobre as atuações de Verger, existem várias publicações, escritas por ele mesmo, como o livro (autobiográfico) *50 anos de fotografia* (VERGER, 1982), e por outros (NÓBREGA; ECHEVERRIA, 2002. LUHNING, 1999), embora praticamente nenhum destes títulos aprofunde o interesse de Verger por música[6].

Verger e Katunda mantiveram sua correspondência por um período de 13 anos, bastante intensa e pessoal no primeiro período e no final já mais distante, quase parada. Sabe-se do motivo do início, já citado na abertura deste texto, mas não se sabe do motivo de seu fim, embora algumas hipóteses possam ser levantadas. Além disso, não foi possível esclarecer com certeza total em quais períodos Katunda e Verger travaram contatos pessoais, só sabemos que ocorreram, tamanha a familiaridade entre ambos, perceptível nas cartas. Certamente foram ao menos três: no final de 1956 (no Rio e depois em Salvador) e no início de 1959 (em São Paulo), fatos mencionados por Verger em anotações pessoais. Infelizmente não se tem certeza do volume total da correspondência, já que várias das mais de 30 cartas foram perdidas, tendo restado apenas 23 cartas físicas no acervo da Fundação Pierre Verger (12 cartas de Eunice e 11 cópias de cartas de Verger)[7]. Isso compromete a análise de alguns dos temas em discussão, mas, mesmo tratando-se de um material incompleto, espera-se que o texto seja um primeiro passo na abordagem dos temas tão caros a Katunda e Verger, importantes para a época e para a discussão atual sobre a relação entre cultura afro-brasileira e processos criativos e, quem sabe, contribuindo para a busca e localização dos materiais perdidos, mas talvez ainda existentes.

[6] Como o presente texto mostra, o interesse de Verger pelo tema música fica evidente, mas é latente, e ainda não foi abordado com maior ênfase. Verger teve diálogos com a etnomusicologia durante sua vinculação ao Centro Nacional de Recherche Scientifique (CNRS) - Paris, tema a ser abordado numa pesquisa em fase de preparação.

[7] O sumiço de cartas deve-se ao fato de Verger ter viajado bastante no período, o que tornou quase impossível o *timing* do envio de cartas por seus amigos para prováveis locais de permanência, como consulados franceses nos países que visitava ou caixas postais fixas que ele manteve em alguns lugares. Mesmo no meu contato posterior com o filho Igor, com os netos de Eunice Katunda e com a pesquisadora Iracele Souza, não foi possível esclarecer se poderia haver mais cartas no acervo restante de Eunice e quantas cópias efetivamente estariam guardadas lá hoje. É importante ressaltar que as cartas de Verger, algumas em rascunho, neste texto foram mantidas com sua ortografia original e transcritas como nos originais, mesmo que evidenciem problemas no domínio do português, o que se explica pelos vários anos de vivência em países de língua espanhola, portanto escrevendo em portunhol.

Katunda por Verger

Tomei conhecimento de Eunice Katunda quase desde que conheci Pierre Verger, pois, ao saber de minha formação musical, espontaneamente mencionava que há vários anos ele teria tido contato com uma pessoa capaz de "escrever [em partitura]" as músicas de candomblé com grande facilidade, fato que o impressionou muito. A pessoa em questão era Eunice Katunda. A naturalidade da apresentação deste fato, mesmo sem entrar em detalhes, era tamanha que eu não conseguia ainda entender a singularidade desta relação entre um antropólogo franco-baiano e uma compositora pianista carioca-paulistana. Mesmo que ambos pareçam representar mundos de atuação tão diferentes, Verger e Katunda tornaram-se amigos em um período de suas vidas no qual compartilhavam da mesma paixão: a filosofia e a prática do candomblé e da cultura afro-brasileira em geral.

Verger comentava sempre sobre a "moça paulista", compositora que tinha se interessado pela música do candomblé e começado a transcrever as músicas por ela ouvidas, o que lhe parecia ser a peça que faltava para poder abordar também aspectos musicais do candomblé, além da documentação etnográfica através da fotografia ou dos desenhos feitos por seu amigo, o pintor argentino Carybé, também radicado na Bahia. Suas falas eram nutridas por certo fascínio relativo à questão e à vontade de retomar algo que, de alguma forma, tinha sido interrompido por alguma questão, sem nunca mencionar o porquê. No entanto, apenas anos após a morte de Verger tive acesso às suas cartas trocadas com Katunda.

Eunice Katunda (ortografia usada após a separação de seu marido, o matemático Omar Catunda, nos anos 1960), estudou com dois expoentes da composição brasileira, Camargo Guarnieri e Koellreutter, apesar de ambos terem ocupado posições pessoais diametralmente opostas relativas à definição de arte ou música brasileira. Esta questão relaciona-se diretamente com a amizade entre Verger e Katunda, tema deste artigo: a busca de Katunda por uma expressão artística que a representasse e expressasse sua identidade artística, num período de tensas discussões e polarizações entre uma vertente nacionalista, encabeçada por Camargo Guarnieri, e uma vertente modernista, ou melhor, universalista, representada por Koellreutter (KATER, 2001b), algo que também interessava a Verger, buscando dialogar com culturas locais.

O candomblé e a cultura afro-brasileira, em geral, naquele período ainda eram um tema pouco presente na percepção da sociedade brasileira e, menos ainda, compreendido ou aceito, o que confere uma importância à amizade de Verger e Katunda, destacando que a atuação de Verger, em geral, não é associada com música, e que a atuação de Katunda, por outro lado, não é associada com o tema do candomblé. Certamente não é exagero dizer que ambos se propõem a aprofundar e ressignificar tal temática e contribuir para a sua compreensão. A apresentação de Eunice na primeira carta mandada a Verger, que naquela época já era uma pessoa reconhecida na Bahia devido à sua aproximação aos cultos afro-brasileiros, com muito trânsito por várias comunidades em países da África Ocidental, explica o desejo de Eunice em conhecê-lo para entender melhor este mundo, novo para ela, embora tenha tido alguns contatos anteriores com o tema. Segundo uma carta da escritora Zora Seljan, artista com a qual Katunda estava realizando alguns trabalhos em conjunto, a exemplo da cantata *Negrinho do pastoreio*, Eunice estava pensando em iniciar-se no candomblé:

> [...] na passagem do ano, vendo a festa dos navegantes. Levei Eunice Catunda, a compositora paulista, filha de Oxum, que está apaixonada pelo Opô Afonjá e pretende ir para lá, em julho, para fazer sua cabeça. Tambem a atriz Susana

> Rodrigues e a pintora Silvia Chalréo pretendem ir nesta época e também Léa Nascimento do Teatro Experimental do Negro. Eu irei com elas. Desta maneira, [Mãe] Senhora terá novas filhas intelectuais[8] (SELJAN, 14 mar. 1956).

As artistas cariocas, citadas nesta carta de Zora Seljan a Verger, são conhecidas na época dos anos 1950 e parecem almejar, cada uma delas à sua maneira, aproximações ao mundo da cultura afro-brasileira, incluindo Lea Nascimento, a segunda esposa de Abdias do Nascimento. Ao vislumbrar um caminho para a construção de sua identidade musical, em busca de composições de uma música brasileira, a Bahia e, em especial, o candomblé parecem representar um elemento muito importante na vida pessoal e na carreira artística de Katunda.

Como Seljan menciona na carta, trata-se dos primeiros momentos de aproximação de pessoas não baianas e brancas[9] ao candomblé, no caso o Afonjá e outras casas, o que se deve, decerto, ao carisma de algumas mães de santo, como Mãe Senhora. Além disso, encaixa-se nos desdobramentos das estratégias de proteção, adotadas nas décadas anteriores por várias casas, em virtude do prestígio, reconhecimento e capital social simbólico atrelado que a participação destas pessoas representava para as casas. Ao mesmo tempo, parece ter se instalado, neste mesmo período dos anos 1950, o fenômeno do turismo e até as primeiras políticas voltadas para ele, fato citado por Eunice em um de seus textos inéditos, tema a ser retomado no decorrer do texto.

Terminologias e conceitos, criação e autoria

É importante contextualizar os interesses, as pesquisas e discussões de Verger e Katunda sobre expressões musicais afro-brasileiras no seu tempo de forma mais ampla, pelo fato de constituírem um tema pouco usual no período da correspondência. Ele coincide com alguns marcos temporais e conceituais: é neste período que os estudos folclóricos definitivamente passam a inserir mais elementos musicais do que literários ou poéticos, como nas décadas iniciais. Além disso, o chamado Movimento Folclórico (VILHENA, 1997) está no seu auge, mesmo que evidenciando visões dicotômicas entre intelectuais polígrafos, os assim chamados folcloristas, e intelectuais acadêmicos, como cientistas sociais em processo de definir seus campos de atuação e os respectivos procedimentos metodológicos.

Este mesmo movimento leva à realização do III Congresso Brasileiro de Folclore, em Salvador, em agosto de 1957, que, por sua vez, leva à deflagração da Campanha da Defesa do Folclore Nacional em 1958. A ênfase dada aos estudos do folclore encontra-se ancorada na política da Unesco nos anos 1950 de entender o folclore como expressão de convivência de pessoas na realização de suas tradições, como importante ferramenta no período pós-guerra e sua busca por novos caminhos de redução de violência. Este mesmo pensamento encontra-se presente também no assim chamado Projeto Unesco no Brasil, em busca de possíveis soluções para uma convivência pacífica entre as pessoas, supostamente presente no Brasil. Porém,

[8] Verger e Seljan eram espiritualmente vinculados ao mesmo terreiro, o Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, liderado pela carismática mãe de santo Mãe Senhora, Maria Bibiana do Espírito Santo (1890-1967), já mencionada na primeira carta de Eunice. Seljan publicou vários livros com peças inspiradas na temática do candomblé: *Festa do Bomfim* (dedicado a Verger) (1958), *Três mulheres de Xango* (1958), entre outros, este último com uma fundamental participação de Eunice Katunda na parte da pesquisa e das referências à música do candomblé, mencionada nos agradecimentos especiais inseridos no livro na página 107.

[9] Inicialmente houve uma inserção de homens brancos em cargos honorários de ogã, em geral, médicos ou pessoas de destaque na sociedade baiana. Depois chegam as primeiras mulheres brancas, muitas vezes artistas que se tornaram filhas de santo, integrando outros substratos sociais e étnicos no candomblé.

diferentemente do imaginado, este projeto evidenciou as diversas formas de racismo, iniciando uma nova fase de estudos sociológicos no país, acompanhando o processo de industrialização em andamento. Há outras análises que abordam estas questões, aqui apenas apontadas, de forma mais profunda, tais como em Vilhena (1997), Pereira e Sansone (2007) e Alberto (2017).

Justamente a música estava sendo requisitada na busca por uma construção da ideia de uma identidade nacional. Mas os conceitos e termos usados naquela época, não tão distante, para se referir a práticas musicais tradicionais são muito diferentes daqueles em uso atualmente. Percebe-se claramente tratar-se de um tema em lento processo de definição, que se insere no contexto da discussão sobre identidade nacional[10], em geral, vinculada a questões sociopolíticas que analisam desdobramentos da escravidão e abolição, identidades da população brasileira, desigualdades sociais e racismo, além da percepção de diferenças regionais, tudo isso diante da circulação ainda restrita de publicações. Efetivamente, há na época ainda poucos materiais que abordam estas questões que hoje entenderíamos como situadas no campo da cultura. Os termos utilizados para denominar expressões culturais e os atores responsáveis pela sua prática diferem dos atuais e não são de uso geral. Mesmo que a intenção deste artigo não seja fazer uma análise da formação de conceitos no campo de estudos sobre cultura ou de seus usos nos anos 1950, parece importante apontar pelo menos alguns dos termos em circulação, bem como seus autores, a fim de melhor entender as expressões mencionadas e usadas pelos dois amigos ao longo da sua correspondência.

Ao consultar as obras de alguns dos autores que escrevem sobre música no Brasil, naquele período ou antes, tais como Guilherme de Melo, Mario de Andrade, Renato Almeida, Luís Heitor de Correia Azevedo, Francisco Acquarone e Oneyda Alvarenga, além de Manuel Querino, Arthur Ramos e Edison Carneiro, percebe-se, inicialmente, que o espaço destinado a expressões ou práticas musicais que não sejam as da música europeia clássica ou de obras de compositores brasileiros é, em geral, muito limitado[11], certamente não apenas devido à ausência de pesquisas e estudos mais específicos sobre o tema. Em segundo lugar, fica claro que existem alguns termos mais comuns, que, de alguma maneira, tentam se aproximar daquilo que hoje seria chamado de expressões da música afro-brasileira, um termo ainda inexistente nos livros consultados. Mesmo que o adjetivo "afro-brasileiro" tenha sido usado em algumas circunstâncias anteriores, como no título dos dois congressos afro-brasileiros em 1934 e 1937 (CARNEIRO, 1940) ou em expressões como "linguagem afro-brasileira" (ALMEIDA, 1942: 6) ou "instrumentos afro-brasileiros" (ACQUARONE, 1948: 132), parece tratar-se não de um uso consciente ou conceitual, mas apenas eventual ou mesmo acidental. Os referidos autores usam outros adjetivos, como "africano", certamente por terem vivido próximos ao século XIX e ainda terem conhecido pessoas trazidas de África. Alguns dividem as músicas entre aquelas de contextos rituais e outras mais profanas. Para as primeiras usou-se com frequência o termo "música de feitiçaria" (ANDRADE, 1983)[12], para as últimas, os nomes das próprias manifestações, sem usar um termo geral. Já Arthur Ramos fala em suas várias publicações sobre o negro brasileiro em termos como "influência negra", "folclore negro" ou "etnografia negra".

[10] Menciono aqui o livro *O caráter nacional brasileiro*, de Dante Moreira Leite, tese defendida em 1954 na USP e reescrita nos anos 1960, que aborda esta questão com profundidade e de forma muito original.

[11] Entre os nomes citados, o livro de *Acquarone* (1948) é o que mais traz informações sobre práticas musicais não eruditas, embora todas fossem apresentadas como folclore, conforme o hábito e a terminologia na época.

[12] Originalmente trata-se do título de uma conferência de Mario de Andrade, proferida em 1933 no Rio, cuja versão final em formato de livro foi organizada por Oneyda Alvarenga. Levanto a hipótese de que Andrade provavelmente tenha se inspirado no termo fetichismo, usado por Nina Rodrigues e pelos demais representantes da escola baiana de medicina (incluindo os médicos Nina Rodrigues, Arthur Ramos e outros) nos seus escritos, abrasileirando-o.

Já o termo folclore é usado tanto para as práticas culturais afro-brasileiras em si quanto como sinônimo de uma categoria científica (ACQUARONE, 1948: 265) ou até como o próprio "método de exploração científica" (RAMOS, 1954: 9), conceito que, segundo Ramos, deveria ser diferenciado de um suposto uso indiscriminado e vago do termo folclore, muitas vezes aplicado até às músicas tocadas nas rádios da época, o que ele considera errado. Nesta visão, o folclore, tanto área e procedimento científico quanto seu próprio conteúdo, no caso da música, deveria resultar em documentações sonoras para fundamentar análises mais precisas. Assim, a partir da Missão Folclórica em 1938, idealizada por Mario de Andrade, são realizadas pesquisas que também levam à gravação de músicas afro-brasileiras (Lorenzo Turner em 1940, Melville Herskovits em 1941/42, Simone Dreyfuss em 1955) que até então só eram conhecidas pelas pessoas diretamente envolvidas com os respectivos repertórios e desconhecidas pela população urbana ou por classes sociais mais altas ou, então, vistas de forma preconceituosa.

Em relação aos conceitos, parece que só nos anos 1950, devido ao surgimento de vários trabalhos na área da Sociologia, a discussão sobre os contextos sociais nas quais estas práticas culturais estariam inseridas ganha mais profundidade e precisão conceitual e teórica. As pesquisas e análises dos cientistas sociais que participaram do Projeto Unesco (PEREIRA; SANSONE, 2007), como Thales de Azevedo (1954, 1959) e outros, abriram portas para novas discussões sobre as práticas culturais de sujeitos, hoje chamados de afro-brasileiros. Roger Bastide (1954) usa o termo com mais frequência em relação a "estudos afro-brasileiros", enquanto área de conhecimento, trazendo discussões teóricas sobre o que chama de "sociologia do folclore afro-brasileiro". Sugiro como hipótese que, a partir deste cenário de mudança do escopo dos estudos na área de ciências sociais ao longo dos anos 1950, se inicia um lento processo de ampliação de conceitos e de empréstimo destes termos também por outras áreas, como as artes, embora aparentemente não tenha sido usado o termo música afro-brasileira, em si, ainda.

Esta curta discussão evidencia que a correspondência entre Katunda e Verger, centro de análise deste artigo, respira, de alguma forma, os termos da época, embora, de modo diferente de muitos dos autores anteriormente mencionados, destaque as tradições afro-brasileiras, mesmo não usando este termo, por não ser de uso corrente ainda[13]. No campo da música, a discussão se insere em um embate maior sobre nacionalismo, modernismo e visões universalistas, que se expressam nos posicionamentos antagônicos de Camargo Guarnieri e Koellreutter, envolvendo, inclusive, de forma indireta, Eunice, como ficou perceptível na citação de abertura deste texto.

Resumindo, é necessário ressaltar duas questões importantes para as análises que se seguem: 1) a não percepção da possibilidade de existirem expressões culturais diferentes da visão vigente de cultura, pautada na arte/música europeia, mesmo que já dividida entre clássica e contemporânea, e 2) a lenta busca por uma terminologia que pudesse dar conta de novas visibilidades que se construíram aos poucos. Acredito que as tradições afro-brasileiras foram duplamente atingidas por estas questões, pois, de um lado, seriam apenas inspiração para os compositores da vertente nacionalista como folclore, e não uma prática autônoma, sem necessidade de ser comparada com algo, e, por outro, seriam algo menor, devido à incompreensão de sua complexidade, pautada em outros parâmetros musicais. Defendo o ponto de vista de que Verger e Katunda contribuíram para a discussão destas questões, propondo e realizando ações que vão além de limitações estéticas e conceituais, como será mostrado a seguir.

Desta forma, a correspondência entre Katunda e Verger deve ser vista neste contexto maior, época em que se busca uma definição daquilo que seria música brasileira, mas ainda

[13] Uma história destes conceitos, embora seja um tema muito importante, não é o foco do presente texto.

sem espaço para manifestações musicais das tradições afro-brasileiras ou culturas indígenas, que, no máximo, são vistas como expressões do folclore, mas não de música, a ponto de não serem tratadas em livros sobre a história da música brasileira. Um dos primeiros autores a tratar destas questões na área de música de forma mais ampla parece ter sido Acquarone (1948).

Entre os temas abordados na correspondência entre Katunda e Verger, destacam-se, sem dúvidas, a temática religiosa afro-brasileira, além de questões em torno de processos criativos e seus lugares na sociedade brasileira da época: para quais públicos, com quais incentivos, com quais possibilidades de abstração ou aplicação? É importante lembrar que o início da correspondência quase coincide com a criação das escolas de artes da UFBA, ainda enquanto Seminários Internacionais, tanto na área de música quanto nas de teatro e dança. Desta forma, entrelaçam-se questões relativas à experiência destas práticas culturais, como o candomblé, com a busca pela representação destas descobertas na sociedade, em instituições e na obra de artistas da época, iniciativas, que várias vezes foram comentadas por Katunda e Verger.

Trata-se de tentativas de evidenciar este repertório, até então praticamente desconhecido pela sociedade da época, além de pensar em como fazê-lo, pois Eunice trabalhou muito a partir de notações das músicas por ela ouvidas na Bahia. Fica perceptível que esta empreendeu, cerca de 20 anos após a presença de Camargo Guarnieri no II Congresso Afro-brasileiro de 1937 (LUHNING, 1998), a mesma tentativa de fixar as músicas de candomblé em partitura para serem inseridas em estudos, obras suas e em peças teatrais. Mas, diferentemente de Guarnieri, ela teve muito mais proximidade com o contexto e ficou muito mais tempo envolvida com a temática, além de criar uma profunda relação pessoal e espiritual com o candomblé[14]. Na discussão sobre a documentação de repertórios para fins científicos ou sobre a inspiração em temáticas afro-brasileiras para processos artísticos, ambos os correspondentes mergulham em questões de ordem ética, entendidas em primeiro lugar como compromisso com "a seita", termo comum à época, usado por eles para referir-se ao candomblé, uma vez que não podem divulgar o que não tenha sido devidamente autorizado por sua mãe de santo, Mãe Senhora. Este tema aparece em várias cartas, demonstrando que as relações de confiança e respeito eram concebidas como questões que ficam acima da vontade e da vaidade de criações autorais.

Na já mencionada cooperação entre Katunda e Zora Seljan, em obras como o *Negrinho do Pastoreio* (poesia de Zora e música de Eunice), percebe-se uma latente discordância quanto aos tipos de inspiração, vivência e conhecimento e os limites de liberdade artística e apropriação em relação a estas expressões, gerando conflitos que levaram ao rompimento entre elas[15]. Seljan tinha criado e trabalhado com grupos folclóricos, talvez para aproximar o público ao mundo destas manifestações pouco conhecidas, procedimento do qual Eunice discordava.

Diante do exposto, fica perceptível que, a partir destas músicas, ora vistas como efetiva possibilidade para criar uma música nacional, ora entendidas como um passado a ser esquecido, constroem-se narrativas divergentes que estão presentes nas publicações sobre música entre os anos 1940 e 1950, como desdobramento dos esforços de Mario de Andrade e de outros estudiosos da música popular e tradicional. No entanto, as reflexões epistolares entre Eunice Katunda e Pierre Verger vão mais longe e pensam estas tradições musicais como algo fundamental para a compreensão do Brasil e de sua identidade diaspórica, sugerindo novas atenções para este

[14] Ambos realizaram a árdua tarefa só pela audição, sem contar com gravações que poderiam auxiliar na tentativa de notar as complexas estruturas rítmicas e as relações melo-rítmicas das cantigas. Mas, diferente de Guarnieri, que passou apenas alguns dias durante o congresso, Eunice ficou por um tempo num terreiro, o Afonjá. A gravação feita por Dreyfuss no mesmo terreiro, publicada em disco LP, até o momento da vivência de Eunice certamente não era conhecida no Brasil. Já o material elaborado por Guarnieri foi publicado por Oneyda Alvarenga em 1946.

[15] Eunice apresenta toda esta discussão a Verger na sua carta de 24/11/1956.

tema. Parte deste esforço é a tentativa de entendê-lo e defini-lo conceitualmente e dialogar de forma mais profunda com estas experiências, em geral, ainda pouco discutidas pelos autores da época por não constituir um tema a ser tratado na área de música. Deste modo, devemos entender o empenho de Katunda e Verger não apenas como expressão de um interesse pessoal como compositora e pesquisador, mas também como compromisso de cidadãos em mostrar este repertório livre de uma percepção preconcebida, mas tendo um valor intrínseco.

A correspondência pessoal como caminho para a compreensão cultural

Na análise da correspondência trocada por Eunice e Fatumbi (assim se tratam nas cartas, o que mantenho durante a análise), alguns temas são abordados com destaque, de modo que serão apresentados e aprofundados nesta parte do texto. Trata-se 1) das anotações musicais de cânticos e ritmos de candomblé feitas por Eunice, posteriormente vinculadas a um projeto de gravação realizado por Verger, a ser publicado por ambos com a participação de outras pessoas, como Martim Gonçalves, então diretor dos Seminários de Teatro; 2) das relações de Eunice com os Seminários de Dança, Música e Teatro (as posteriores Escolas de Música, Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia), em especial, o contato com a bailarina Yanka Rudska[16] e suas turmas de dança, e reflexões sobre os processos de criação de Eunice como mulher; e 3) de projetos de diálogo com artistas da África Ocidental, a serem convidados para participar de mostras internacionais em São Paulo, assim como o intercâmbio de pessoas, em geral, para participarem de eventos científicos, ou não, em países africanos. A correspondência e os materiais complementares nos oferecem pistas importantes para entender o diálogo sobre estes temas e os respectivos desfechos das propostas tratadas por ambos.

A relação com o candomblé

O interesse de Eunice pelo candomblé ia muito além de um objeto de estudo ou inspiração. Com este, ela teve uma forte relação emocional e espiritual, como ela mesma explica ao seu amigo Fatumbi:

> Meu interesse pelo candomblé não está limitado ou condicionado a um interesse mediatista, de música. É mais humanístico, mais amplo que uma simples curiosidade documentária; não é um impulso maníaco de catalogar e classificar. Nem é sede de êxito [...] a influência benéfica disso se tem revelado de maneira difusa; não se limita só ao campo da música, embora o que esteja produzindo agora, em música, se revele mil vezes melhor do que eu fazia antes (KATUNDA, 1957).

O interesse pelo candomblé pode ter surgido desde a ida à Bahia para conhecer a capoeira em 1951, mas efetivamente Eunice só teve um primeiro contato com uma casa de candomblé, o Ilê Axé Opô Afonjá de Mãe Senhora, através de Zora Seljan na virada de 1955/ 1956. Neste momento, Eunice inicia o levantamento dos cânticos que ela relata a Verger na primeira carta

[16] Rudska foi a primeira diretora dos Seminários de Dança (hoje Escola de Dança da UFBA) e teve grande importância na busca para integrar elementos da cultura brasileira nas suas coreografias, visionária neste ponto.

citada no início. Possivelmente esta ida foi realizada para poder preparar-se para um projeto de criação em conjunto com Seljan, interessada em evidenciar a importância de uma cultura afro-brasileira que esta percebia como cênica e com poética própria para assim permitir a criação de peças em busca de um teatro afro-brasileiro, inspirado na mitologia do candomblé.

A vontade de um mergulho mais profundo faz Eunice passar um período maior no Afonjá em julho de 1956, mencionado em seu currículo como internamento[17], período no qual esteve acompanhada por seu filho Igor. Eunice se empenha de múltiplas formas no aprendizado e na documentação deste repertório, apoiada também por Fatumbi, amigo dos músicos alabês Geraldo e Paizinho, os principais interlocutores de Eunice. Durante a visita de Eunice à Bahia em novembro de 1956, Verger registrou em anotações pessoais informações sobre encontros com Eunice, Vivaldo da Costa Lima, antropólogo, e os dois alabês, ocorrendo praticamente todos os dias com um deles durante duas semanas. Esta dinâmica de encontros continua, mesmo depois da partida de Eunice, e é mantida por Verger semanas a fio até o final do ano de 1956, possivelmente para completar informações para Eunice. Essa atitude de compartilhamento e parceria de pesquisa foi demonstrada por Verger em diversos momentos de sua vida e ficou muito presente também na relação com seus amigos Roger Bastide e Alfred Métraux, com os quais realizou várias pesquisas. Certamente não é por acaso que Eunice homenageia os dois amigos alabês no seu manuscrito inédito, intitulado *Bahia dos 5 sentidos*, com uma poética nota biográfica como agradecimentos, sendo eles os únicos a ganharem este destaque no texto[18].

Verger imaginava que a pesquisa de Eunice poderia ajudá-lo a traduzir as cantigas em iorubá a partir dos seus contornos melódicos enquanto entonações que ele imaginava serem próximas aos tons da língua iorubá, que é uma língua tonal. Este tema tinha ocupado Verger já há certo tempo, como se percebe em outras correspondências, a exemplo da mantida com seu amigo e colega Roger Bastide no final de 1955 (MORIN, 2017: 381).

> Es uma língua "tonal" e [...] muito musical, a tal ponto que la melodia das cantigas es baseada sobre os "tons" das palavras. Anotei palavras de muitas cantigas na Bahia, porém, não tendo anotado os "tons", sou incapaz de fazer a tradução dos textos corretamente. [...] Estou pensando que, tendo a música

[17] A data consta no seu CV como sendo de 1958, mas em 1959 ela escreveu a Fatumbi que retornaria à Bahia após três anos sem ter ido para lá. Por isso, considero as datas das cartas mais confiáveis e corretas. Esta viagem é seguida por outra no mesmo ano, em outubro/novembro, quando se encontra com Verger.

[18] "Geraldo, um jovem pertencente à Casa de Oxumarê [...], respirava e vivia candomblé desde a infância. Todos os dias, durante quase um mês, Geraldo vinha trabalhar comigo. Seu trabalho consistia em cantar, durante horas inteiras, as melodias com as quais eu já me vinha familiarizando daquela época de festas que é dos meses de janeiro e fevereiro. Para os toques, utilizava-se ele de um pequeno tambor semelhante ao rumpi, que depois deixava comigo. E enquanto o sol e o calor imperavam lá fora, nos aqui dentro não tínhamos repouso, ele a cantar baixinho e eu debruçada sobre o meu caderno de música a escrever até que meus dedos doessem. A dentadura larga e forte iluminava o rosto negro de Geraldo em um sorriso ao anotar tudo rapidamente para logo depois repetir fielmente tudo que ouvira. Sua admiração pelos garranchos incompreensíveis que me vira traçar, só era comparável ao que eu mesma sentia verificando o conhecimento instintivo dele e o carinho que ele devotava a seus bem-amados orixás. Para mim constituía o mais prezado dos elogios ouvi-lo dizer: 'A Senhora até parece que tem alma de alabê, de tanto que sabe os toques e as cantigas!'. A Geraldo que tanto contribuiu para a transcrição das músicas deste livro, ofereço este *oriki* de Ogum que me ensinou o Fatumbi Verger [...] 'Ogum no gbê fun mi ni oj eyi oxoro' que quer dizer: É Ogum que me protege nos dias difíceis" (LUHNING, 2010: 100-101).
"Outro que me ajudou foi um ogã filho de Oxossi [...]. Para ele outro *oriki*, também Ketô, traduzido de texto anotado por Verger: 'Oxossi agbja fun oni ti oyá owe', que quer dizer: 'Oxossi se alia aqueles que possuem mãos rápidas'. As mãos rápidas são de Paizinho, um dos melhores alabês de Salvador. O nome de Paisinho é Lourenço Franklin Gomes [...] Ele é ogã confirmado do candomblé Oxumarê [...], onde toca rum, na qualidade de alabê. Também tem obrigações no Engenho Velho de Tia Macy e no candomblé de Menininha, o Gantois, [...]. É um dos mais conhecidos alabés de Salvador. Ganha a vida exercendo a profissão de pedreiro" (LUHNING, 2010: 97).

> junta ao texto, as indicações das notas altas y bajas podem dar os "tons" das palavras. Seria a guia para fazer a tradução desejada (VERGER, 19 mar. 1956).

Além das preocupações de Verger, Eunice, por sua vez, almeja publicar este material como forma de contribuir para uma compreensão maior deste repertório: "A casa Editora Riccordi vai editar meu trabalho sobre candomblés, sob o título de *Cantos e rituais dos candomblés iorubanos de Salvador, Bahia*" (KATUNDA, maio 1957). A publicação deveria incluir as traduções dos cânticos e contaria idealmente com fotografias de Verger em vez de ilustrações de Carybé, como inicialmente pensado. Estes desenhos, enquanto documentações gráficas, Eunice vislumbrava como possibilidade muito interessante de expressar elementos rítmicos, "ligando-se a alguns estudos específicos dos gestos rituais, dos movimentos das filhas nas danças, gráficos **coloridos** das melodias mais belas, relações entre as palavras e as linhas da dinâmica melódica" (KATUNDA, maio 1957, grifo da autora). Fatumbi e Eunice parecem ter concebido um projeto maior em relação às notações musicais e documentações em torno destes repertórios musicais. Fatumbi continuou colhendo as letras das músicas com seu amigo alabê, Geraldo, e outros alabês das casas de candomblé situadas ao longo na avenida Vasco da Gama, perto de sua casa, compartilhando ideias com Eunice sobre este levantamento de comum interesse.

Mesmo buscando todos os caminhos possíveis para o processo de tradução destes cânticos a partir de dicionários iorubá/inglês, comprados e disponibilizados por Fatumbi a Eunice, parece que esta proposta não foi finalizada por ela, já que o tema aparece por anos a fio como projeto em processo, inclusive no CV de Eunice. Por outro lado, o lento processo de aprendizado e verificação de melodias, ritmos e formas de codificação certamente foi dificultado pela ausência de uma discussão mais ampla sobre o que seria a música de candomblé naquele período ou, então, como representá-la culturalmente e graficamente. Ainda não havia uma opinião pública preparada para o reconhecimento e menos ainda uma discussão ao nível intelectual, apesar dos primeiros esforços de Edison Carneiro em tratar este universo de forma mais específica desde os anos 1930, mas com poucas ferramentas de representação gráfica, só anos depois discutidas pela área da etnomusicologia, ainda em processo de formação.

Um outro projeto de Verger para tornar audíveis os sons do candomblé como importante forma de expressão cultural da Bahia, a partir da gravação de um *xirê* (primeira parte da festa pública) inteiro em 1958, tampouco foi finalizado. Ele foi realizado com os mesmos alabês, que se tornaram os mestres de Eunice, e outras pessoas vinculadas à Casa de Oxumarê, com o apoio de Martim Gonçalves, diretor dos Seminários de Teatro, que disponibilizou o recém-criado Teatro Santo Antônio da instituição (hoje Escola de Teatro da UFBA) para a gravação, e teve até apoio financeiro da Fundação Rockefeller[19]. Conforme a proposta de Verger, este material seria apresentado a pessoas na Nigéria e no Benin para que estas falassem sobre suas percepções e tentassem traduzir as letras das cantigas. Contudo, devido à falta de verbas para finalizar esta proposta, o material não chegou a ser publicado na época[20]. Aliás, nenhuma das tentativas de publicar estes materiais concretizou-se, nem o livro vislumbrado em parceria com Verger, nem as partituras com os cânticos pela Riccordi e tampouco as gravações de Verger em parceria com seu amigo Martim Gonçalves, o que parece indicar, no mínimo, uma falta de interesse dos editores da época, refletindo, por sua vez, um desinteresse da sociedade em geral.

[19] Agradeço esta informação a Jussilene Santana, pesquisadora que cuida do acervo de Martim Gonçalves. Em sua tese sobre a atuação de Gonçalves (2011: 217-240), ela analisa as políticas de financiamento de projetos da UFBA.

[20] A publicação dos discos com sua contextualização aconteceu apenas em 2010 (LUHNING, 2010).

Relação com a universidade

Neste mesmo período de suas idas à Bahia, Eunice recebe vários convites para dialogar com a UFBA, com os na época chamados Seminários de Música e de Dança, criados durante o reitorado de Edgar Santos. Chama atenção um maior contato dela com a dança do que com a música, que talvez possa ser explicado devido ao seu rompimento com Koellreutter e ao lento afastamento do Movimento Música Viva, no período após a publicação da conhecida carta de Camargo Guarnieri[21] em 1950, embora não tivesse sido assinada por Eunice, que já começa a buscar um diálogo pessoal com a cultura brasileira. Exatamente no período das idas de Eunice a Salvador, durante os anos 1950, Koellreutter é diretor dos Seminários de Música até o início dos anos 1960[22]. Efetivamente, Eunice não aceita todas estas propostas, em parte por sentir-se mergulhada demais em suas vivências religiosas no Afonjá, mas também mencionando compromissos profissionais em São Paulo, incluindo a rádio Gazeta.

De fato, Eunice percebe uma relação difícil na transposição de sua experiência vivida no âmbito do candomblé, que representa um imenso despertar dos sentidos e se contrapõe à sua visão do âmbito intelectual da universidade e à sua atuação como pianista e regente, o que constitui um conflito de consciência para ela. Isso fica claro quando Eunice comenta com Fatumbi que teria recebido um convite da Reitoria da UFBA para trabalhar com as alunas de balé de Yanka Rudska, que já conhece desde São Paulo, uma vez que tocava piano em suas aulas[23]. "A primeira fase de minha estadia será dura, pois terei que trabalhar com aquela gente da universidade, ficar hospedada no Hotel da Bahia (só imaginar o absurdo disso, me dá **urticárias**!)" (KATUNDA, 1957, grifo da autora) ou "vou ter de ir para aquele meio **metido** a 'elite cultural', ficando hospedada no Hotel da Bahia, e trabalhando duramente na universidade, junto com a turma de música" (KATUNDA, maio 1957, grifo da autora). Qual teria sido a sua efetiva relação com a universidade? Infelizmente não temos informações suficientes para aprofundar esta questão.

Ainda que Eunice não tenha aceitado os convites do então Reitor Edgar Santos para ir à Bahia, as várias obras compostas para o Balé de Yanka foram apresentadas no Teatro Santo Antônio, inaugurado em 1958, e no Teatro Guarani (atual Cinema Glauber Rocha) por ocasião do Simpósio Luso-Brasileiro em 1959. As composições apresentadas foram Água de Oxalá, *Quatro momentos de Rilke* e *A moça fantasma*, a última em gravação, e as outras ao vivo.

> Acabo de recusar colaboração num empreendimento da reitoria da Universidade da Bahia. Eles prometiam me pagar bem, garantindo passagem de avião e estadia. Mas eu não me senti com disposição de ir à Bahia para ficar acorrentada àquele meio de "elite-erudita"... seria muito falso, muito penoso e difícil um trabalho desses, especialmente na Bahia! [...] As composições encomendadas (das quais fiz 5) eram destinadas a *ballets* expressionistas, com coreografia de Yanka Rudska. Esta, é uma artista

[21] A carta aberta, escrita por Guarnieri no final de 1950, foi amplamente divulgada com o intuito de discutir a relação tensa entre novas técnicas composicionais (em especial a dodecafônica) e compromissos com a busca por definição da identidade nacional na música brasileira (ver mais detalhes em KATER, 2001b).

[22] Por outro lado, uma das composições mais emblemáticas, *Negrinho do Pastoreio*, criada a partir de uma peça de Zora Seljan, encontra-se nos arquivos da Escola de Música. Não se sabe por qual caminho a partitura chegou lá: teria sido por intermédio de Koellreutter, Eunice ou Sonia Born, a primeira mulher de Ernest Widmer (compositor e posterior diretor da Escola), com a qual Eunice mantinha uma relação de amizade nos anos 1940?

[23] Comunicação pessoal da bailarina Lia Robatto (setembro de 2019), que veio com Yanka Rudska e duas outras alunas dela de São Paulo à Bahia, todas trabalhando com Yanka há tempo, para passar um período de três meses. Robatto lembra das apresentações das quais foi solista e do impacto que tiveram sobre sua atuação profissional.

> verdadeira. Porém, por demais européia e muito absorvente, muito difícil de se trabalhar junto. Além do mais, havia uns pedidos de compor cousas **folclóricas**, destinadas a uma interpretação moderna e livre, no palco, com um grupo de jovens bailarinas. A cousa me pareceu por demais contrária à minha natureza baiana... (KATUNDA, 13 set. 1957).

Além do mais, o que se pediu para ela compor seriam "coisas folclóricas" (todos os grifos no original), e ela complementa expondo certa dificuldade no atendimento a uma visão folclórica daquela cultura que ela teve a oportunidade de conhecer e apreciar profundamente:

> Sou cada vez mais contrária à utilização e elaboração **artística** de cousas que, para minha realidade mística, são mais autênticas e mais sagradas que qualquer elaboração intelectual... além do mais, quando vou à Bahia, gosto de não me sentir presa a qualquer região do mundo artístico, seja ela pianística ou criadora. Gosto de ir lá sem compromisso, senhora de toda minha liberdade emocional e humana, mergulhar no mundo do candomblé, conversar com as pessoas que afinam comigo, observar, anotar cousas às quais nem sei que destino dou, gosto de viver um pouco de pintura, um pouco de literatura, traçar meus **risquinhos** desordenados num papel de música qualquer, descobrir ritmos que vivem despercebidos dentro da natureza, viver pelo paladar e pelo olfato, ter essa consciência de estar vivendo e de ter todos os sentidos aguçados e despertos, sem nenhum objetivo definido, sem nenhuma razão plausível (KATUNDA, 13 set. 1957)[24].

Estas reflexões levam a uma discussão sobre as relações de práticas musicais vistas como autênticas com recriações diversas, que aparecem tanto em sua parceria inicial com Zora Seljan quanto na atuação com corais e grupos folclóricos envolvidos na execução das obras de Seljan, como o Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê, em 1956. Desde então faz-se presente a dúvida de como abordar este universo cultural sem reduzi-lo a representações folclóricas ou até deturpá-lo, questão que Eunice divide com Fatumbi:

> Estou com idéia de publicar, em abril a primeira coletânea de melodias, acompanhadas de algumas notas gerais. Isto porque o teatro da Zora ainda aqui em S. Paulo, e aquela ameaça de publicação das músicas que ensinei ao [Antônio] Novais continua, maior que nunca... Oneida [Alvarenga, discípula de Mario de Andrade] está bem interessada e talvez me ajude nisto. É claro que, uma vez decidida a publicação, desejaria que você lesse as notas e as corrigisse antes (KATUNDA, 1957).

No entanto, Eunice não expõe apenas suas dúvidas e seus incômodos em relação ao tratamento destes saberes, ela vai além e dialoga sobre suas composições com Fatumbi e com o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, que, mesmo não sendo músicos, são do candomblé. É para

[24] Desde a sua primeira carta Eunice menciona seu caderno com notações musicais, ao que Fatumbi responde: "Estou excitadíssimo em pensar nos "39 cantos anotados musicalmente com indicações referentes aos toques principais na ordem do ritual". Esta informação reaparece várias vezes ao longo da correspondência sem que o paradeiro deste caderno tenha sido esclarecido, além das músicas nunca terem sido publicadas (ver nota 39).

eles que ela manda materiais e pede opiniões em relação às suas obras inspiradas na temática afro-brasileira:

> Enviei para Vivaldo uma gravação experimental de 3 composições minhas para canto e piano. Uma, sobre poesia de Vinícius de Morais, é original meu. As outras duas são transcrições, para canto e piano, de duas "devoções" de quaresma, nordestinas, e de duas cantigas das santas das águas, ouvidas lá na Bahia: uma para Oxum e outra para Iemanjá. Todas vão ser editadas agora, também pela Riccordi [parece tratar-se do *Estro africano* n.1, 32, segundo o já referido catálogo de obras de Kater] (KATUNDA, 13 set. 1957).

Aparentemente Eunice trabalha a partir de suas anotações e transcrições para criar, mas infelizmente ela não especifica com qual suporte teria gravado estas composições, mandadas para seus amigos, mas supõe-se que tenha sido com um gravador de rolo.

> Agora mesmo acabo de adaptar, para canto e piano, duas cantigas: uma de Oxum e outra de Iemanjá. O resultado foi completamente inesperado. Logo que puder enviarei para você uma gravação, pois encontrei uma pessoa que será capaz de interpreta-las a contento. Naturalmente, isso foge ao campo principal de interesse seu; mas desejaria que você me dessa sua impressão, a respeito dessa forma de tratar o autêntico, conservando toda a pureza do canto, ao qual se acrescenta o efeito de um instrumento **civilizado**[25] como o piano que, nesse caso, desenvolve um ritmo ijexá e um ritmo de Iemanjá, ao qual é acrescentado o valor dos sons e das tonalidades definidas (KATUNDA, 1957).

Apesar de todas estas iniciativas e a identificação com a Bahia, e mesmo sabendo da presença de Verger na Bahia no final de 1958, querendo vê-lo, Eunice ressalta em uma carta em janeiro de 1959 que não voltou mais à Bahia em 1958 devido a problemas familiares, especialmente com seu filho Igor, dedicando-se menos ao seu lado criativo e artístico que ao seu lado materno, pedindo a Fatumbi que explique esta situação à Mãe Senhora e Vivaldo da Costa Lima, por ela considerados seus melhores amigos na Bahia, incluindo neste grupo, obviamente, o próprio Fatumbi.

> Mas essa condição de mulher é algo muito complicado, e a gente tem que aceita-la com alegria porque é uma cousa a se aceitar o fundamental, que é a vida. [...] Mas, pelo fato de eu não mais ter ido à Bahia, isto não quer dizer que suas raízes estejam menos aprofundadas no meu coração. E com elas está a recordação constante de vocês, os meus melhores amigos daí (KATUNDA, 6 jan. 1959).

Esta insatisfação com sua pouca disponibilidade de tempo para a criação expõe bem as múltiplas exigências feitas às mulheres, pois, "mais uma vez, eu me dispersara dentro da vida, n'uma desorientação bastante característica das mulheres, criaturas que, por sua própria condição,

[25] Acredito que o termo "civilizado" não seja uma oposição a algo "não civilizado", mas expressão de fina ironia.

são mesmo sempre divididas entra as múltiplas lealdades e os múltiplos e contraditórios deveres de sua própria condição" (KATUNDA, 22 jan. 1959). Isso se agrava ainda mais no caso de mulheres com inserção na vida pública, como no caso de Eunice. Supõe-se que ela tenha tido consciência de sua atuação pouco comum para mulheres na época como concertista, com intensas agendas de viagens, regente à frente do conhecido Coral Piratininga e orquestras e gravando também para a rádio Gazeta, com uma exposição pública acentuada. Ainda assim, surpreende o fato de poucas destas atuações terem sido documentadas e discutidas posteriormente, inclusive a partir de suas importantes contribuições para o fortalecimento do lugar de mulheres com carreira artística. Sua reflexão muito pessoal ganha um contraponto quando ela coloca que, em vez de se lamentar de sua condição de mulher com múltiplas obrigações, pretende se inspirar na forma persistente de trabalho de seu amigo Pierre Verger, mencionando ainda, na mesma carta, propostas de contatos interculturais com artistas africanos.

Intercâmbios com artistas africanos

Eunice relata com alegria receber, devido à amizade com Fatumbi, constantemente cartas e materiais de novos amigos em comum com Fatumbi: "Cada carta que recebo, de alguém que diz: 'meu amigo Pierre Verger me falou de você' me vem como uma nova mensagem de sua amizade, que eu prezo e pela qual lhe sou muito grata" (KATUNDA, 22 jan. 1959). Dentro deste contexto, ela relata na mesma carta ter recebido exemplares da recém-criada revista *Black Orpheus*, editada por Ulli Beier[26] na Universidade de Ibadan na Nigéria, entregues por ela a Álvaro Bittencourt da Livraria Parthenon em São Paulo[27], assim talvez tendo contribuído para construir canais de diálogo intelectual transatlântico em São Paulo. Além disso, Eunice também se empenhou em abrir as portas para uma artista residente na Nigéria, Susanne Wenger, então esposa de Beier, responsável pela retomada de técnicas de batik[28] na cidade de Oshogbo. Eunice levou os batiks recebidos de Wenger ao então diretor do MAM, Lourival Gomes Machado, que

> [...] disse que seria muito interessante trazermos Wenger para aqui, a fim de participar na Bienal de 1960, mas não como expositora individual, e sim como parte de uma representação cultural africana, na Bienal. Eu lhe falei do interesse dos iorubanos em reconstituir o traçado da influencia da expressão cultural negra nas Américas e ele então perguntou se havia possibilidades de se conseguir com que o governo da Nigéria em se encarregue de uma sala africana, na bienal (KATUNDA, 22 jan. 1959).

Para a realização desta ideia, Eunice e Lourival Machado contam com a liderança de Fatumbi, pelo seu conhecimento de culturas da África Ocidental, bem como porque, segundo Eunice, "[ele] conhece com o coração e com a isenção de interesses de um estudioso que soube manter sua integridade humana, que não se deixou transformar n'um catalogador desumanizado,

[26] Beier foi professor de literatura em Ibadan, onde criou o Extra Mural Department, dedicado à inserção de autores e artistas nigerianos nos cursos da universidade, até então voltado**s** apenas para autores ingleses.

[27] A livraria foi fundada em 1946 pelo bibliófilo José Mindlin, vendendo muitas raridades. Suponho que as revistas devem ter contribuído para a circulação de materiais do contexto africano em São Paulo e no Brasil.

[28] Batik é uma técnica artesanal de tingimento de tecido após amarrar fios ao tecido ou aplicar nele cera ou outras substâncias vedantes em desenhos variados, para assim impedir a adesão da tinta às partes reservadas, resultando em efeitos diversos. É uma técnica comum na Indonésia, mas também na Nigéria e em outros países africanos.

como são os outros" (KATUNDA, 22 jan. 1959). O projeto se apresenta de forma ambiciosa e multifocada, no sentido de discutir de forma ampla as relações Brasil/África Ocidental e a concepção de arte, inclusive. Eunice tem uma percepção muito clara desta possibilidade de conectar contextos culturais, há décadas sem trocas, da importância de debates, possibilidades de pessoas poderem ouvir, ver e entender concepções africanas de cultura e arte, temas certamente ainda muito pouco discutidos na época no Brasil.

> Eles [o MAM] estariam dispostos a facilitar tudo, reservar uma boa ala do prédio do Ibirapuera para isso, oferecer todas as possibilidades. Só que o apoio oficial, por parte da África, seria indispensável para dar um âmbito maior ao empreendimento e também para garantir o custeio da viagem de elementos representativos, de lá pra cá. [...]
> Você já pensou que beleza poderá sair disso? Uma real apresentação da expressão cultural africana, com objetos típicos, fotografias, palestras, discos, exposição dos batiks de Wenger, música etc.? Seria uma bela lição para essa culturazinha erudita que anda desembarcada da vida, se dispersando nas áridas discussões individualistas dos falsos profetas que andam pululando em meio aos cegos que se esterilizam, com indigestão de livros e falta de vivência (KATUNDA, 22 jan. 1959).

Mas, além de considerar o impacto deste evento no meio cultural da elite paulista, Eunice analisa também possíveis dificuldades a serem enfrentadas para transformar a proposta inovadora em algo concreto. Para a ideia ganhar mais força e ser aprovada, além de todas as mobilizações de Fatumbi com interlocutores africanos, ela apela a outras forças e pede-lhe que "consulte o Ifá", o complexo sistema divinatório da cultura iorubá, referindo-se ao fato de Verger ter sido iniciado como babalaô: "Não é por acaso que você travou conhecimento mais profundo com *Ifá*. Consulte-o e me responda, o mais rápido possível" (KATUNDA, 22 jan. 1959).

Ao mesmo tempo, Eunice está consciente do perigo de uma exotização destas experiências culturais ainda tão inusitadas para o público paulista. Isso fica claro quando ela se queixa de um artigo da inicialmente já mencionada atriz Susana Rodrigues sobre Mãe Senhora no *Diário de São Paulo*, no qual ela teria sido reduzida a algo que não é: um conteúdo raso de uma coluna social. "Mas de autentico, nesta página, só tem mesmo é o retrato de Mãe Senhora ... é uma crônica social sem consistência, em que a digna filha de Oxum é transformada em motivo para *Carnet* social" (KATUNDA, 22 jan. 1959).

Verger responde entusiasmado em relação a todas estas ideias, colocando mais uma proposta no meio das trocas de ideias, ressaltando a necessidade de diálogos com universidades africanas em 1960, ano da independência da Nigéria:

> [...] pensei que muito bem se podia organisar esta reunião em terra *yorubana* bajo a etiqueta da Universidade de Ibadan, de cual he professor o Ulli Beier que se interessou em o projecto. Falei de 1960 porque es o anno em que Nigéria deve ser independente e celebrar a festas para solemnisar o tal facto, e que a chegada de congressistas do Brasil e de Cuba pode tomar pinta de delegação de descendentes de Africanos que fazerian o vissem e que tendrian conhecimentos da liturgia dos candomblés e da língua, tocadores de atabaque, deveriam ser acompanhados por alguns dessos chamados intelectuais para dar seriedade universitariaoide al assunto (VERGER, 21 fev. 1959).

Fatumbi imagina possibilidades para trocas mais amplas entre os diversos países diaspóricos, envolvendo representantes das próprias tradições e pesquisadores que ele considera mais comprometidos que alguns outros, que, segundo ele, estariam se promovendo às custas do candomblé e de outras tradições, e sugere a realização de

> [...] estudos comparativos de música e ritmos (aqui va Eunice para o [pelo] Brasil e os Argeliers Leon para [por] Cuba), língua na forma archaiqua tal como se fala no novo mundo (aqui va talvez Fatumbi com huma academia de velhos e velhas para o Brasil e Lydia Cabrera para [por] Cuba), literatura oral, poesia e outras fantasias. O trabalho difícil será de apartar os nossos chamados amigos que se sirven do candomblé só para chegar a uma certa fama de originalidade o de populismo paternalista condescendente (VERGER, 21 fev. 1959).

Fatumbi aventa a possibilidade de iniciar um trabalho para museus nigerianos, além de estar envolvido em estudos sobre aspectos nos arquivos baianos e portugueses, mas segue com ideias para possíveis eventos, inclusive oferecendo a ideia de um encontro com Eunice em São Paulo para falar sobre todas estas possibilidades de atuação. Por outro lado, ele se queixa da falta de interesse da imprensa, como a revista *O Cruzeiro*, para a qual ele mesmo trabalhou por vários anos, em se dispor a abordar questões destas novas trocas atlânticas e das culturas africanas[29].

> Questão de interessar o governo em Nigéria pienso a coisa possível, são muito sensível ao facto que a cultura *Yorubana* existe deste lado do Atlântico. Faz menos de um anno he tenido oportunidade de falar dessa coisa com o primeiro ministro Awolowo que ficou com gran interesse cuando ouvi certos discos gravados no Opô Afonjá, e em Cuba por Lydia Cabrera. Até me deu uma mensagem para o Cruzeiro publicar, porém são tão cretinos que nem olharão a tal declaração, ou talvez era demais diferente das matérias que esta prestigiosa revista tem costume de publicar (VERGER, 21 fev. /1959).

Fatumbi completa a projeção das ideias após já ter chegado na Nigéria, continuando com propostas diversas de outros possíveis encontros para debater estes temas, tanto em Dakar quanto no Benin, além de um congresso em Salisbury, na então Rhodesia, e um outro na Bahia, ressaltando que aguarda a amiga do outro lado do Atlântico.

> Não pretendo sahir daqui [Nigéria] sem que você aparece por estas bandas. Tem possibilidades, estou trabalhando para ver si é possível a congresso de cual já lhe falei. Em Dakar vi o Reitor que está disposto a acolher o pessoal na cidade universitária cuando vá passar por allá, já he um primeiro passo para obter participação de dinheiro depois. [...] Para a exposição de arte *yorubana* em São Paulo, a coisa parece estar em bão caminho. A idéia primeira suya de Wenger ir para lá como parte de uma representação cultural *yorubana* na Bienal, e obter dos museus de aqui o envio de peças de qualidade para ser mostrados no Brasil. Já falei com o director que está de acordo em princípio.

[29] Este tema foi abordado no livro com inúmeras reportagens escritas por Verger no período de seu segundo contrato com a revista *O Cruzeiro*, sem que tivessem sido publicadas na época (LUHNING, 2004).

> Pienso que a exposição poderia depois seguir para a Bahia aonde se poderia ter um congresso complementario em Ibadan (VERGER, 4 ago. 1959).

Enquanto Fatumbi continua na Nigéria, Eunice finalmente passa, depois de três anos de ausência, um período na Bahia (5 a 13 de setembro de 1959), como ela conta na carta não datada a Verger, tendo ganhado a passagem pelos 25 anos de casada da parte de Omar[30]. Por um acaso enorme consegue encontrar com Mãe Senhora na hora de embarcar para a Ilha de Itaparica, onde participaria de cerimônias dedicadas aos *Babá* Egun, culto aos ancestrais do qual Mãe Senhora era integrante ativa. Eunice segue também para a Ilha, assiste às festas a convite de Mãe Senhora e comenta: "Nunca mais esquecerei o que vi, lá! Preciso lhe contar tudo, porque estou completamente bloqueada, sem ter com quem falar!". A experiência parece ter sido arrebatadora para ela: "Desde a voz do Babá que não tinha corporificação, era só uma voz a vibrar no espaço, até as figuras que mudavam de tamanho, durante as danças, e cujas vozes, qd. [quando] falavam, partiam do peito, e não da cabeça..." (KATUNDA, s.d.)[31].

A profunda emoção faz Eunice criar, com ajuda do seu dicionário iorubá-inglês/inglês iorubá, um *oriki* em iorubá, uma poesia tradicional de saudação, que ela encaminha para Verger, pedindo a sua correção "Awa ifé Iyá, Oxum! Obirin Didum Ayò; obirin ológbon, obirin Orúm, mde dán kán lóri Erêkuxu Itaparica" (KATUNDA, s.d.).[32] Fatumbi fornece as correções solicitadas e comenta com entusiasmo as notícias, atualizando-a sobre novidades do já comentado projeto de gravação realizado com a ajuda de Martim Gonçalves, a ser completado, idealmente por identificações de religiosos em terras iorubanas ao tentarem traduzir os cânticos cantados na Bahia. Este tema leva os dois correspondentes novamente à questão de trocas linguísticas e à necessidade de traduções, não apenas de línguas, mas também de percepções culturais. Isso fica evidente quando Fatumbi comenta os planos da UFBA em criar o Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao), que, desde o início, deveria incluir entre os profissionais a serem contratados um professor iorubá para ensinar a língua iorubá e ajudar os adeptos do candomblé na crescente dificuldade de entender e traduzir o conteúdo de seus cânticos, o que ganha mais uma advertência sarcástica da parte de Fatumbi para que as aulas, de fato, dialoguem com as pessoas do candomblé:

> A Universidade da Bahia a organizado um Centro de Estudos Afro-Orientais, que em princípio deveria ser uma coisa que poderia ajudar a la realização de tudo esto. Parece que queren ter um professor de *Yoruba* para dar cursos na Faculdade de Filosofia. Seria muito bão si se completão estos bem sábios-filologicos-e-tonologicos-e-não-se-que-lógicos, com cursos para gente mas humilde da seita saber melhor da lingoa na qual rezão e cantão com a fervor e a dignidade que conhecemos (VERGER, 14 out. 1959).

[30] Eunice se casou em 1934, assim, a data desta carta só pode ser de 1959, embora no seu CV as datas de suas viagens à Bahia não coincidam com algumas das referências contidas nas cartas trocadas com Verger. Mas, como já dito, entendo que as cartas são documentos da época e nos indicam as datas mais corretas. O motivo pelo qual existe uma diferença em relação ao seu CV é uma questão ainda não esclarecida.

[31] A impressão foi reforçada em entrevista com Lia Robatto, aluna de dança de Yanka na época de Eunice, que lembra dos relatos entusiasmados de Eunice sobre o candomblé e o culto de *Babá* Egun (set. 2019).

[32] Fatumbi comenta a escrita do *oriki* na carta posterior: "Mostrei o *Oriki* que você fez em Itaparica para Oxun e foi encontrado perfeito, só tenhendo o 'i' de Ifé demais e a diferença entre os 'e' a 'o' fexados e abertos não indicados, o que he muito importante por serem letras diferentes" (VERGER, 29 out. 1959).

Assim, Fatumbi, em tom bastante irônico, se mostra preocupado com os rumos do novo centro de estudos e ressalta para Eunice o perigo de tornar-se um centro demasiadamente intelectual, pois, em sua opinião, deveria dirigir-se, em primeiro lugar, às pessoas do candomblé:

> O Lasebikan [professor nigeriano de iorubá a ser contratado] parece ser interessado; já expliquei a elle que fora do médio universitário elle deveria fazer um curso para a gente mas modestos da Seita que por a dignidade que han conservado as tradições han rendido possível este interesse em médios eruditoides (desculpe a novidade da palavra, porém muita da gente não merece o nome de erudito, por ser só em forma de erudito e por isso o oide final). Seria sumamente desagradável de ver os alunos da faculdade de filosofia ir em candomblés respeitáveis e dizer com ar de superioridade a velhas sacerdoticas que [elas] nem sabem falar o *Yorubá* tal como ellos sabiozinhos-de-boas-famílias; e desmoralizar essa boa gente (VERGER, 29 out. 1959).

Mas, aparentemente, por algum motivo desconhecido, surge um primeiro silêncio da parte de Eunice, perceptível a partir da pergunta de Verger na carta seguinte, já de volta à Bahia, durante o ano de 1960, novamente ressaltando as novidades em relação à chegada do professor iorubá no recém-criado Ceao, bem como outras iniciativas de mandar professores de português a Dakar e ao Benin:

> Eunice eu quero saber como vai você, e si vai aparecer um destos dias por estas bandas, cadê seu livro? O centro de Est.[udos] Afro-orientais, faz chamar um professor de Nagô-Yorubá que deveria chegar em breve aqui. Você tem que aproveitar a presença deste Oluko para aprender a torcer lengua com os Santos na boa forma. [...] Tem muitas coisas em caminho para estreitar as ligações com África, como professor de português que vai ir daqui para Dakar, e talvez outro para o Dahomey (VERGER, 11 ago. 1960).

Só que, ao mesmo tempo, as tratativas de Eunice em relação à questão da Bienal de 1961 (a referência a 1960 deve ter sido um engano) parecem ter adormecido, pois Fatumbi pergunta expressamente sobre a questão, anunciando também novidades da parte do governo nigeriano:

> Outra coisa importante é de saber si tem notícias de Beier e de Suzan Wenger. Já no tempo que estava na Nigéria tomavão disposições para ir a São Paulo para a próxima Bienal com as obras de Suzane. Porém não se deve esquecer do "projet" da exposição de Arte da Nigéria, já que o Director do Museu da Nigéria está de acordo e que certas personalidades forão também pressentidas (VERGER, 11 ago. 1960).

Ainda conforme as ideias de Verger, seria importante deixar seguir esta exposição depois para a Bahia, mas, mesmo com todo o entusiasmo de ambos, parece que a participação de Wenger na Bienal de 1961 não chegou a se realizar, embora tivesse tido uma participação da Nigéria na Bienal do referido ano. As razões para esta súbita mudança são explicadas por Eunice em outra carta: a pessoa-chave para a negociação, Lourival Machado, diretor artístico da Bienal de 1959, deixou o cargo, e, com isso, as tratativas parecem ter ficado mais difíceis. Ela relata ter recebido um envelope enviado por Beier: "Nele havia 3 reproduções de gravuras

de Wenger e um pedido p.[ara] que eu entregasse uma ao P.M. de Almeida, outra ao Lourival. Paulo Mendes estava na Europa e Lourival saiu do MAM, brigado com o Matarazzo"[33] (KATUNDA, set. 1960). Desta forma, parece que os interlocutores principais para uma possível articulação não continuaram no âmbito das instituições envolvidas, dificultando a persecução da ideia. Mas em 1959 foi realizada outra mostra, organizada por Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi, com participação de Verger, no Ibirapuera, a Expo Bahia, tema não tratado com Eunice[34].

Após estas trocas intensas de ideias sobre uma possível presença de artistas africanos no Brasil, a construção de novas formas de aprendizados com professores dos dois lados do Atlântico surge um longo período de ausência de cartas. Em sua carta de 18/8/1968, Verger se defende da insatisfação externada por Eunice em sua carta anterior (23/6/1968), em relação ao silêncio, supostamente causado por Fatumbi, que a informa que teria mandado várias cartas para ela, sem ter recebido respostas. Após relatar as novidades de sua vida, em especial em relação à aquisição de uma casa (que quase 30 anos depois se transformaria na sede da Fundação Pierre Verger), de forma conciliadora, Fatumbi anuncia um período maior de estadia na Bahia no final daquele mesmo ano e pergunta: "Será que você aparecerá nestas bandas também?", e complementa: "Saberá você que Katunda quer decir [dizer] em nagô-yorubá 'que novamente vamos criar', o que para a 'composer-pianist' é um nome prometedor" (VERGER, 14 jun. 1968). Os amigos trocam mais duas cartas, esclarecendo o mal-entendido pelo silêncio na comunicação, ambos declarando que mandaram cartas que o outro lado não recebeu, fato que Fatumbi (18 ago. 1968) atribui a uma interferência de Exu, orixá da comunicação, a quem se credita desentendimentos entre pessoas, causados por interferências desta entidade brincalhona.

Mesmo assim, não foi localizada nenhuma carta posterior a 1968 e não foi possível descobrir nenhum motivo que pudesse explicar a interrupção definitiva da correspondência entre ambos, que tiveram um interesse tão forte em comum voltado para a compreensão e promoção da cultura afro-brasileira e uma maior visibilidade da cultura africana na diáspora, além de uma sinceridade e sensibilidade impressionantes em relação aos seus sentimentos para com a religião que abraçaram[35]. Inclusive, numa das últimas cartas preservadas (setembro de 1960), Eunice relata ainda que construiu uma fonte de Oxum na casa dela, na qual parece ter colocado água do rio Oxum (teria sido trazida por Verger?), a ser inaugurada no dia 4 de novembro, dia de aniversário de santo (da iniciação) de Mãe Senhora e também aniversário de Fatumbi. Além disso, Eunice lembra Fatumbi novamente de sua iniciação como babalaô, tendo pedido em uma das cartas perdidas que ele fizesse o jogo de Ifá para ela.

Discussão: desdobramentos públicos de um diálogo particular

O que teria levado duas pessoas tão próximas em seus anseios e sensibilidades a interromper ou silenciar uma amizade de mais de uma década? Pela reação de Verger relatada no início deste texto, parece que algo nunca foi esclarecido, tamanha a lembrança "da moça de

[33] A 5ª Bienal, em 1959, teve como diretor artístico Lourival Machado. O mencionado Paulo Mendes de Almeida era o então diretor do MAM-SP. A 6ª Bienal, em 1961, de fato contou com uma participação de artistas nigerianos, mas não com obras ou a presença de Susanne Wenger.

[34] No catálogo desta exposição de Lina Bo há várias imagens que mostram fotos de Verger inseridas na mostra.

[35] Verger se refere em 29/10/1959 com estas palavras a Eunice: "Porque você he uma das e dos poucos que se aproximão aos pés dos orixás com sinceridade e carinho e sem desejo de aproveitamento pessoal, o que é raríssimo...e que a 'rançon' [razão] da sensibilidade he de sufrir [sofrer] as vezes desilusões em contraparte dos momentos melhores e mais forte que vive com mayor intensidade que os outros".

São Paulo que sabia escrever as músicas de candomblé". Teriam sido impedimentos de ordem pessoal? Eunice teve contratempos em sua vida pessoal, separou-se do marido e começou a construir uma carreira internacional como pianista. No mesmo período, Fatumbi desloca suas pesquisas anteriores, mais centradas em religiões afro-brasileiras, para pesquisas sobre as relações históricas entre o Brasil e o Golfo do Benin. Assim, ele passa muito tempo fora do Brasil até defender sua tese de doutorado de terceiro ciclo em estudos africanos na Sorbonne em 1964. Seriam mudanças de interesse de ambos? Efetivamente a temática afro-brasileira na obra de Eunice desaparece nos anos 1960. Seria isto a causa ou o efeito destas mudanças?

Uma outra possível explicação poderia ser também a morte da mãe de santo de ambos, Mãe Senhora, em 1967, que deve ter deixado um vácuo na vida de muitos de seus filhos de santo, como Verger comenta em outras cartas com seus amigos Vivaldo e Carybé. Além disso, a situação política talvez tenha dificultado uma discussão e circulação mais ampla de experiências do contexto afro-brasileiro em um período em que a modernização e a industrialização se tornam palavras-chave para a ideia de construção de uma identidade nacional. Como outro ponto vinculado a estas questões de uma possível mudança de perspectiva nas questões ligadas à cultura afro-brasileira, pode ser mencionado que, em algumas das cartas, bem como no manuscrito *Bahia dos 5 sentidos*[36], ambos mencionam o surgimento de um movimento de turismo que, de alguma forma, interfere também na vida e prática do candomblé, talvez evidenciando uma linha tênue entre visibilidade e reconhecimento, de um lado, e exposição e banalização, do outro. Certamente trata-se de um tema delicado e ambíguo, pois o primeiro secretário de turismo na Bahia foi uma pessoa ligada ao mesmo terreiro frequentado por ambos, o Afonjá, o escritor Carlos Vasconcellos Maia. Tanto Eunice quanto Fatumbi expressam nas cartas que esperam que ele se empenhe no fortalecimento das tradições, e não na sua exploração para fins exibicionistas, que tornaria o candomblé mercadoria para pessoas sem preparo para entendê-lo e respeitá-lo. Ele é um "elemento optimo para as coisas da cultura bahiana, e pode fazer muitas coisas para preservar e incentivar certas tradições, não em proveito dos turistas cretinos mas em proveito do próprio patrimônio do povo" (VERGER, 21 fev. 1959).

Definitivamente, é difícil definir os possíveis aspectos do encerramento súbito da correspondência, mas, mesmo assim, acredito que a sinceridade e a sensibilidade de suas ideias e trocas evidenciadas nos curtos trechos das cartas citados ao longo deste texto podem nos oferecer novas contribuições para a discussão sobre o lugar da música afro-brasileira na percepção da sociedade e de pesquisadores do assunto. A humanidade mostrada por ambos naquele período de buscas por novas formas de representação e visibilização talvez possa nos inspirar neste atual período de tantas incertezas sobre a capacidade de entendermos a diversidade como direito inalienável das pessoas e suas expressões culturais.

Parece curioso que uma experiência humana como a vivida pelas duas personagens aparentemente não tenha deixado rastros a não ser as próprias cartas, aqui apenas comentadas, sem trazê-las na íntegra. Se não tivesse surgido esta oportunidade de iniciar uma análise delas, haveria uma lacuna de informações sobre o tema principal? Ou, com outras palavras, quais ganhos nos traz hoje a análise destes materiais, até então desconhecidos? Deve ser lembrado neste contexto que nenhuma das pesquisas anteriores com finalidades parecidas tornou-se pública na época de sua realização. Isso se aplica às pesquisas de Mario de Andrade, que, mesmo parcialmente publicadas como artigos de jornal, foram compiladas e publicadas em formato de

[36] Neste manuscrito há um delicioso relato de um incidente observado por Eunice durante uma festa na Casa de Oxumarê (LUHNING, 2010: 120): a presença de um grupo de turistas expõe as lentas mudanças em festas públicas, levando a interferências e ocorrências não desejadas ou previstas.

livro apenas por sua discípula Oneyda Alvarenga, enquanto as gravações da Missão Folclórica de 1938 levaram quase 70 anos até sua publicação em 2007, e as de Luís Heitor de Azevedo foram publicadas apenas nos anos 1990. As gravações de Verger de 1958 só chegaram ao público em 2010, e as gravações de Simone Dreyfuss, de 1955, nunca foram publicadas no Brasil; o mesmo vale para as gravações de Melville Herskovits, realizadas em 1941/1942. Com outras palavras, apesar de estes estudos terem sido pensados como contribuições para as reflexões sobre cultura em seu tempo, só alimentaram discussões mais específicas muitas décadas depois. Por longos períodos não houve espaço para a apreciação ou reconhecimento destas práticas musicais, relegadas, no máximo, ao conceito folclore, sem que pudessem "competir" com as supostas expressões da cultura "de verdade".

Como podemos ou devemos entender, então, a correspondência de Eunice e Fatumbi: apenas como documento particular aparentemente sem desdobramento ou de interesse público? E qual seria a contribuição dessas correspondências? Há exemplos de vários artistas brasileiros com expressivas produções epistolares (Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, entre outros) que foram transformadas em publicações, mesmo que nem sempre acompanhadas por análises do contexto sociocultural da época, mas permitindo uma compreensão dos interlocutores como pessoas públicas dentro de intensas redes de contatos, dialogando com as ideias de sua época.

> A correspondência pessoal de um intelectual é considerada ao mesmo tempo um "ato" e um "lugar" de sociabilidade, no qual o público e o privado muitas vezes se cruzam, e que pode definir o estreitamento ou o rompimento de laços com outros indivíduos e grupos, caracterizando-se por uma intensa troca de informações e textos, pela divulgação de ideias e projetos, e ainda, pela revelação de opiniões, interesses e sentimentos (MATOS, 2012: 55).

> As cartas pessoais são textos produzidos para um destinatário específico, do qual se espera reciprocidade, contribuindo para uma maior aproximação entre ele e o remetente, ao revelar aspectos de sua intimidade e do relacionamento com o seu interlocutor e também com outros indivíduos e grupos (MATOS, 2012: 57).

Mesmo que cartas sejam expressões de ideias, em geral, não acessíveis ao público, é importante analisar quais foram as aplicações ou desdobramentos desta produção intelectual trocada nas cartas. No caso de Eunice e Fatumbi, foi possível ver que ambos se empenharam em inúmeros projetos de publicações, exposições, intercâmbios e sensibilizações da sociedade em relação à cultura afro-brasileira, em especial o candomblé, de alguma forma tornando públicas suas preocupações. Por outro lado, fica perceptível que não tenha existido uma abertura da sociedade da época, nem em São Paulo nem tampouco em Salvador, para abrigar várias das propostas feitas pelos dois amigos, que talvez tenham pensado à frente de seu tempo, sem terem tido força ou preparo para as logísticas complexas necessárias para a concretização de suas tentativas. Isso só foi possível algumas décadas depois, com, a título de exemplo, a criação do Museu Afro-brasileiro em Salvador,[37] ou, posteriormente, do Museu Afro em São Paulo. E, mesmo quando foi criado o museu em Salvador, havia, ainda nos anos 1970, uma pesada oposição à

[37] É importante lembrar que coube a Verger um papel importante na criação deste Museu (MATOS, 2012).

criação do museu no antigo prédio da Faculdade de Medicina da UFBA, julgando inadmissível a instalação de algo ligado a um imaginário coletivo, percebido como supostamente negativo e culturalmente inferior, dentro de um espaço arquitetônico dedicado a um conhecimento visto como superior (MATOS, 2012: 91-104). Além disso, parece plausível pensar que as ações de Eunice e Fatumbi, voltadas para as discussões ou para a inserção do tema da cultura e música afro-brasileiras no seu tempo, passaram por outros caminhos, mesmo não documentados ou escritos, tais como conversas com outros artistas, escolha de repertórios a apresentar, arranjos feitos, outras exposições e até programas de rádio[38].

Mesmo assim, surge uma última pergunta: se este período dedicado à Bahia e sua cultura foi tão importante na obra e na vida pessoal de Eunice, por que ele deixou de ser ressaltado por ela em anos posteriores? Teria sido a interrupção enigmática da correspondência? Chama atenção que, na mencionada publicação de Kater (2001a), constam apenas duas cartas da correspondência entre Eunice a Fatumbi. Mas, como Kater esclareceu em comunicação pessoal (2019), na época da sua pesquisa exaustiva nos anos 1980, quando documentou todo o material disponibilizado pela própria Eunice e entregou as cópias criadas a ela, ela ainda mantinha documentos separados que dizia não terem a ver com música, de modo a não os disponibilizar. Além disso, ela se desfez de documentos, sem sabermos exatamente de quais. Por outro lado, na pesquisa realizada por Souza (2009), há notícias do material da correspondência Eunice Katunda-Pierre Fatumbi Verger, porém incompleto, provavelmente encontrado pela família após a morte de Eunice em 1990, sem sabermos qual a atual situação destes materiais, incluindo o mencionado caderno com as músicas de candomblé anotadas por ela[39].

Coda

Assim, faz-se presente a dúvida se, independentemente da questão da (in)completude dos materiais em si, a não referência a esta correspondência na fase final da vida de Eunice por ela mesma teria a ver com uma possível construção de uma ilusão autobiográfica[40], conceito que caracteriza o procedimento de construção de uma autoimagem concebida por meio de dinâmicas de realçamento, recorte e apagamento de determinados elementos biográficos em detrimento de outros. Apesar de lançar esta hipótese, não me parece possível confirmá-la sem realizar mais pesquisas, inclusive, em outros fundos[41].

Mesmo assim, espero que, através deste texto introdutório, tenha sido possível lançar um novo olhar sobre as tentativas de construção de uma visibilidade da cultura africana e afro-brasileira no Brasil por meio do interesse e envolvimento profundos de Eunice Katunda e Pierre Verger, apesar de não ser possível voltar à roda do tempo e realizar, agora, o que não chegou

[38] Em 1958 Verger realizou um programa pela rádio MEC, a partir da fala de duas senhoras que retornaram da Bahia à Nigéria em 1899, tendo sido gravadas por Verger em Lagos, trazendo nas suas falas com suas histórias de vida informações até então desconhecidas para a história do período pós-escravidão (LUHNING, 1999: 331).

[39] Na Fundação Pierre Verger encontra-se um pequeno caderno com 41 letras de cantigas de candomblé, anotadas por Eunice, que deve tê-lo deixado em algum momento com Verger. Nenhuma outra pista de materiais levantados pelos dois amigos foi localizada no arquivo da Fundação, apesar de ele ainda não ter passado por uma classificação definitiva de todos os materiais, aguardando também um processo de digitalização dos mesmos (Anexo, Ilustração).

[40] Desde Bourdieu discute-se a questão da ilusão (auto)biográfica, mas trata-se de um tema que não poderá ser aprofundado no âmbito deste texto, em especial por não dispor de pistas suficientes no material discutido ao longo do texto que permitam uma análise mais profunda.

[41] Tentei verificar a existência dos materiais mencionados por Eunice nas suas cartas no espólio de Vivaldo da Costa Lima, amigo de Eunice e Fatumbi, e nos documentos pertencentes à Oneyda Alvarenga no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), mas sem ter tido êxito, pelo menos por enquanto. Assim, ficam várias questões para futuras pesquisas.

a ser finalizado por eles naquele período. E, apesar de retrocessos recentes, percebe-se que muitas das incompreensões e invisibilidades percebidas e discutidas pelos dois amigos naquela época hoje já ganharam um espaço maior em discussões da sociedade, contando também com políticas públicas específicas. As iniciativas e reflexões aqui abordadas, tiradas da intimidade de sua correspondência, mas ao mesmo tempo diretamente ligadas a ações realizadas com terceiros, talvez nos fortaleçam a manter a esperança na necessidade de continuar a construir projetos que possam enriquecer o acesso à diversidade cultural e ampliem nossa visão de mundo, acreditando que não serão em vão, pois eles podem atingir as pessoas até em algum momento posterior.

Bibliografia:

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira.* Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1948.

ALBERTO, Paulina L. *Termos de inclusão*: intelectuais negros brasileiros no século XX. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira.* 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia., 1942.

ALVARENGA, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: DPM, 1946.

ANDRADE, Mario de. *Música de Feitiçaria*. Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983.

AZEVEDO, Thales de. *As elites de côr numa cidade brasileira.* Um estudo de ascensão social. Salvador: EDUFBA, 1996 [1955].

AZEVEDO, Thales de. *Ensaios de antropologia social*. Salvador: Livraria Progresso, 1959.

BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhembi, 1951.

CARNEIRO, Edison. *O negro no Brasil.* Trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-brasileiro (Bahia). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940.

FERRARI, Marcio. *Metodologia epistolar.* Projeto franco-brasileiro estabelece critérios para a publicação de correspondência intelectual. *Revista Fapesp*, n. 262, p. 52-55, dez. 2017. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2017/12/052-055_epistolografia_262.pdf. Acesso em: 30 out. 2019.

HOLANDA, Joana Cunha de. *Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978).* Trajetórias individuais e análise de Sonata de Louvacão (1960) e Sonata para piano (1961). Tese (Doutorado) – UFRGS, Porto Alegre, 2006.

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

KATER, Carlos. *Música viva e H. J. Koellreutter.* Movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, Atravez, 2001b.

LUHNING, Angela; MATA, Sivanilton Encarnação da. *Casa de Oxumarê*: os cânticos que encantaram Pierre Verger. Salvador: Vento Leste, 2010.

LUHNING, Angela. *Pierre Verger*: repórter fotográfico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

LUHNING, Angela. Pierre Fatumbi Verger e sua obra. Uma homenagem. *Afro-Ásia,* n. 21/22, p. 315-364, 1999.

LUHNING, Angela. O compositor Camargo Guarnieri e o 2º Congresso Afro-Brasileiro em Salvador, 1937. *In*: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos. (org.). *Ritmos em Transito*. Sócio-Antropologia da música baiana. São Paulo, Salvador: Dynamis Editorial, 1998. p. 59-72.

MATOS, Thiara Cerqueira. *Correspondências pessoais ajudam a criar instituições*. Pierre Verger o Museu Afro-brasileiro e sua rede de colaboradores (1972-1976). Dissertação (Mestrado) – UFBA, Salvador, 2011.

MORAES, Marcos Antônio de. A epistolografia de Mario de Andrade: memória da criação. *Patrimônio e memória*, Unesp/FCLAs/Cedap, v. 3, n. 1, p. 63-70, 2007.

MORIN, Francoise (org.). *Roger Bastide - Pierre* Verger: diálogo entre filhos de Xangô. Correspondência 1947-1974. São Paulo: Edusp, 2017.

NÓBREGA, Cida; ECHEVERRIA, Regina. *Verger*: um retrato em preto e branco. Salvador: Corrupio, 2002.

PAGÈS, Alain. A materialidade epistolar. O que nos dizem os manuscritos autógrafos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (RIEB) [Dossiê Artífices da correspondência], n. 67, p. 106-123, ago. 2017.

PEREIRA, Claudio; SANSONE, Lívio (org.). *Projeto Unesco no Brasil*. Textos críticos. Salvador: EdUFBA, 2007.

PROCHASSON, Cristophe. "Atenção: Verdade!" Arquivos Privados e Renovação das Práticas Historiográficas. *Estudos históricos*, v. 11, n. 21, p. 105-119, 1998. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2064/1203. Acesso em: 30 out. 2019.

RAMOS, Arthur. *O folclore negro no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1954.

SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves*: uma escola de teatro contra a província. Tese (Doutorado) – UFBA, Salvador, 2011.

SELJAN, Zora. *3 mulheres de Xango*. Teatro. Rio de Janeiro: GRD, 1958.

SOUZA, Iracele Aparecida Vera Lívero de. *Louvação a Eunice*: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas, 2009.

SOUZA, Iracele Aparecida Vera Lívero de. Indeterminação na Expressão Anímica de Eunice Katunda: uma visão interpretativa. *Per musi*, n. 31, p. 9-30, 2015.

VERGER, Pierre. *50 anos de fotografia.* 1932-1982. Salvador: Corrupio, 1982.

VILHENA, Luiz Rodolfo. *Projeto e missão:* O movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte Ministério da Cultura, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

ZANI, Amilcar; SILVA, Eliana Monteiro da; CANDIDO, Marisa Milan. A composição de Eunice Katunda no contexto político e musical brasileiro. *Extraprensa*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 114- 137, jan./jun. 2019. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/157504/155179. Acesso em: 1 out. 2019.

Fundos arquivísticos:

KATUNDA, Eunice; VERGER, Pierre. Correspondência, *Pasta B-549*. Acervo Fundação Pierre Verger.

SELJAN, Zora; VERGER, Pierre. Correspondência, *Pasta B-549*. Acervo Fundação Pierre Verger.

VERGER, Pierre. Anotações pessoais, *Pasta A-99*. Acervo Fundação Pierre Verger.

Anexos

Glossário de termos em iorubá

Alabê: chefe do grupo de tocadores de atabaque durante os rituais do candomblé. Cargo masculino importante, pois só ele pode tocar o *rum*, o atabaque maior do conjunto de três atabaques, e que é responsável pela comunicação direta com os orixás, quando estes se manifestam em seus filhos de santo por meio do transe e dançam durante as festas públicas.

***Babá* Egun:** ancestral que incorpora num traje característico e se comunica exclusivamente em iorubá com seus descendentes através de uma voz "inumana". O culto aos eguns ou *babá* egun conservou-se, no Brasil, na Ilha de Itaparica, perto de Salvador, onde é praticado apenas por homens; as mulheres apenas podem cantar. Ele tem uma importante função de organização social, pois os eguns distribuem punições, louvores e conselhos.

Babalaô: literalmente "pai do segredo", sacerdote no culto da divinação, também chamado de jogo do Ifá. Ele passa por um processo de iniciação específico e precisa conhecer profundamente os odus para poder interpretá-los para os consulentes.

Candomblé: termo que designa um sistema religioso do Brasil que se pauta no conjunto de entidades chamadas orixás, em geral, reunidos num espaço físico denominado terreiro ou roça de candomblé. A mesma junção de orixás não ocorreu nos países africanos de origem do culto aos orixás, Nigéria e Benin. As tradições religiosas desta região são chamadas de iorubá, ou nagô, também jeje, diferentes de tradições da cultura congo-angola, também chamadas de candomblé.

Ifá: sistema de divinação da cultura iorubá, pautado em 256 (16x16) combinações de um cordão de nozes de cola (*opele* Ifá) que correspondem a histórias ou parábolas chamados odu e trazem as respostas para o consulente que se dirige ao jogo do Ifá com suas perguntas ou dúvidas, em busca de orientações. No Brasil substituído pelo jogo com dezesseis búzios, usados para a prática da arte divinatória – o jogo de búzios.

Iorubá: um dos três principais grupos étnicos da Nigéria, situado na região sudoeste do país, na fronteira com o Benin. Termo que também designa a língua deste grupo. Foi esta a região onde Verger realizou as suas pesquisas sobre as relações transatlânticas entre o Golfo do Benin e a Bahia e a religião dos orixás, presentes na Bahia. Na correspondência também escrito **yorubá** ou **iorubano***,* além do uso do sinônimo nagô*.*

Ogã: título e cargo masculino; um ogã pode encarregar-se de diversas atribuições: como músico (cantando e tocando o agogô ou os atabaques menores), no culto a um determinado orixá; como ogã de sala, cuidando da ordem no barracão; ou como membro do terreiro com responsabilidades financeiras, dedicando-se a um certo orixá, pelo qual foi escolhido para este cargo.

***Oriki*:** espécie de provérbio de saudação da cultura iorubá que identifica, inclusive, famílias inteiras. São declamados, dirigidos a pessoas, como expressão de respeito e, ao mesmo tempo, expressão de identidades étnicas e familiares.

Orixá: termo para designar as entidades espirituais da cultura iorubá, que está presente em parte dos países atuais da Nigéria e do Benin. Os orixás são entendidos como forças da natureza ou ancestrais divinizados que se manifestam através do transe, desta forma conectando as pessoas com a ancestralidade e a natureza. Há outros termos sinônimos para as entidades espirituais das demais tradições religiosas, originárias de outras regiões da África, também presentes no Brasil.

***Xirê*:** literalmente "festa": termo usado, em geral, para designar a primeira parte de uma festa pública em uma casa de candomblé, na qual se canta para todo os orixás, antes de ocorrer a manifestação destas entidades espirituais através do estado de transe das filhas de santo, que são pessoas iniciadas no candomblé para receberem estas entidades nos seus corpos.

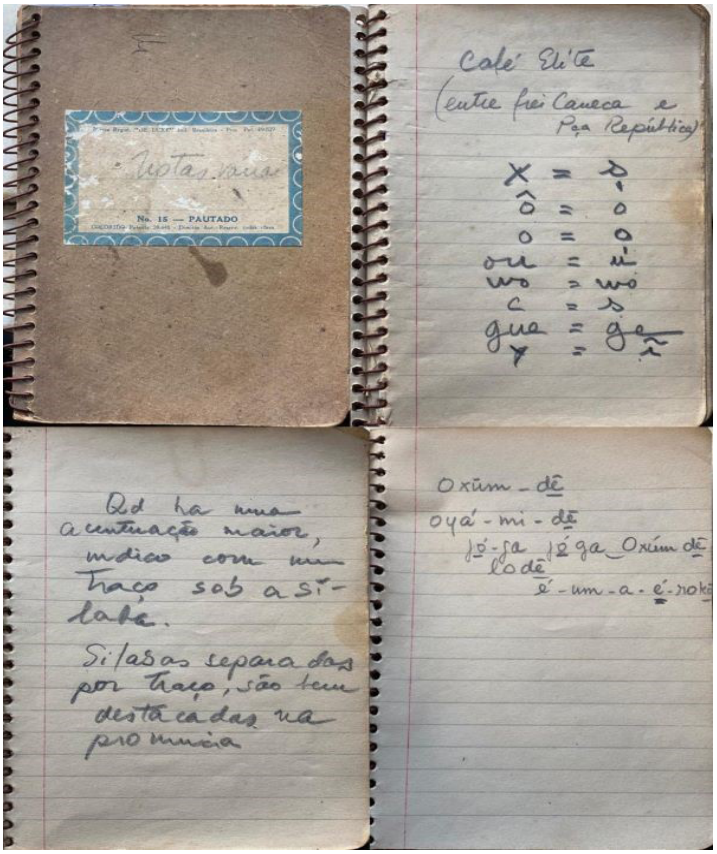

Fig. 1: Caderno de letras de Eunice Katunda

Angela Luhning é licenciada em Música (violoncelo) (1983) em Detmold/Alemanha e doutora em Etnomusicologia pela Universidade Livre de Berlim (1989). É professora titular da Escola de Música da UFBA na área de etnomusicologia, desde 1990 orientando alun@s de graduação, mestrado e doutorado em seus trabalhos de conclusão, iniciação científica ou pesquisas coletivas. Nas suas pesquisas aborda questões de patrimônio imaterial, acervos sonoros, memória e história oral ligadas à cultura afro-brasileira e indígena, história institucional e processos formativos, além de discutir etnomusicologia participativa e novas propostas na arte-educação pautadas em processos criativos em contextos comunitários, vinculando etnomusicologia e educação em geral. Também é diretora da Fundação Pierre Verger e coordenadora do Espaço Cultural Pierre Verger, realizando projetos culturais em bairros populares, também em parcerias com escolas públicas, além de trabalhar sobre Pierre Verger e sua atuação. A partir destas experiências realizou publicações em livros, artigos e outros formatos sobre as temáticas mencionadas. angelaluhning@gmail.com