

Uma Carta aberta para Eunice Katunda: Considerações sobre um instrumento de uma corda só

Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)
Universidade Federal de Goiás
renatazabele@gmail.com

José Luiz Cirqueira Falcão
Universidade Federal de Goiás
joseluzfalcao@hotmail.com

Resumo: Em 1952 a pianista, compositora, regente e arranjadora, Eunice Katunda (1915 – 1990), publicou, na Revista Fundamentos, o texto “Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar”, em que narra suas impressões sobre essa arte negra, com atenção aos seus aspectos musicais e com aguçada crítica ao pensamento elitista de que nas culturas populares não há criação artística. Tendo em vista a importância de se divulgar a história e o pensamento de mulheres musicistas, como forma de reparar a injustiça histórica da invisibilização deste gênero, escrevemos uma carta para Eunice Katunda, utilizando a licença poética do campo da arte, para discutir aspectos por ela apontados no referido texto, sobretudo a ideia de que o berimbau seria um “instrumento musical limitado”.

Palavras-chave: Eunice Katunda, berimbau, capoeira, decolonialidade

Letter to Eunice Katunda: considerations about a single string instrument

Abstract: In 1952, the pianist, composer, conductor, and arranger Eunice Katunda (1915 – 1990) published an article titled "Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar" in the Revista Fundamentos. In this text, she recounts her impressions of this Black art, focusing on its musical aspects and offering a sharp critique of the elitist notion that there is no artistic creation in popular cultures. Recognizing the importance of disseminating the history and thoughts of female musicians to rectify the historical injustice of their invisibility, we wrote a letter to Eunice Katunda. Using the poetic license of the artistic realm, the letter engages in a discussion of the points she raised in the mentioned text, particularly the notion that the berimbau would be a "limited musical instrument."

Keywords: Eunice Katunda, berimbau, capoeira, decoloniality

Da Introdução

Prezada Eunice

Onde quer que você esteja, esperamos que essa carta lhe encontre em paz. Você ainda não nos conhece e nós te conhecemos, em um primeiro momento, por intermédio de Frede Abreu, com quem certamente você já deve ter encontrado por aí para, pelo menos, um dedo de prosa. Tivemos o prazer de conhecê-lo antes de seu falecimento e acessar os materiais que ele produziu sobre capoeira, que aliás, são significativas contribuições para o campo. Sorte essa que não tivemos em relação a você, mas as escritas deixam marcas no tempo e promovem furtivos encontros.

É nesse intuito, o de deixar marcas e de promover encontros profícuos, que escrevemos essa carta, Eunice, tomando-a como interlocutora. Uma carta que, embora seja a ti destinada, remete à possibilidade de reverberar... Pois, assim como Frede Abreu promoveu nosso encontro com você, ou melhor, com a sua história, almejamos que essa missiva-acadêmica, ou se preferir, carta-artigo, possa também apresentar ele e você a outros leitores e outras leitoras.

Você e Frede tinham em comum o interesse pela cultura afro-brasileira. Frederico José de Abreu fez a passagem em 2013, aos 66 anos, relativamente cedo, todavia deixou para as novas gerações de capoeiristas uma valiosíssima obra materializada em artigos e livros sobre a capoeira, dentre eles: *Capoeiras - Bahia, Século XIX: Imaginário e Documentação*; *Nagé*; *Bimba é Bamba: a capoeira no ringue* e o famoso *O Barracão de Mestre Waldemar*. Foi por meio deste último, inclusive, que tomamos conhecimento do seu artigo, *Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar*, publicado em 1952, na Revista Fundamentos, uma revista paulista que está fora de circulação. Frede Abreu teve acesso ao seu artigo por intermédio de uma cópia a ele apresentada pelo poeta e capoeirista Heitor Brasileiro.

Ficamos bastante impressionados com a acuidade de algumas de suas análises sobre o que você presenciou no terreiro de Mestre Waldemar, e mais impressionados ainda, com a sua história. Em todas as referências sobre você que encontramos é unanimidade a sua dedicação e o seu “comprometimento como pianista, compositora, regente, pesquisadora e artista politicamente engajada” (ZANI, SILVA, CANDIDO, 2019, p. 134).

Apesar de não termos tido conhecimento de sua história antes, constatamos em artigo acadêmico (ZANI, SILVA, CANDIDO, 2019), em dissertação de mestrado (CANDIDO, 2017) e em sua biografia (KATER, 2001), que você foi uma mulher à frente do seu tempo. Pois como observam ZANI, SILVA, CANDIDO (2019, p. 134):

[...] é preciso ressaltar que a carreira profissional de Eunice passou por grandes mudanças e obstáculos por ser mulher e ter se profissionalizado na primeira metade do século XX no Brasil – ou seja, antes das principais conquistas feministas que emergiram [...] nas últimas décadas do século XX. Ainda hoje, no século XXI, as mulheres brasileiras enfrentam dificuldade em associar papéis como os de esposa e/ou mãe com atividades como as de pianista, compositora, estudante, professora, regente, e tantas outras.

Pois é, Eunice! Embora já tenham se passado algumas décadas e já termos atravessado a virada do século XX, as situações enfrentadas atualmente pelas mulheres ainda são bem semelhantes às de sua época. O que, sem dúvida, incide no fato de histórias e produções de mulheres como você serem pouco divulgadas e historicizadas. A despeito disso, Eunice, na ânsia de saber mais sobre ti, encontramos trabalhos acadêmicos de bastante qualidade e sensibilidade. Além dos já citados, vale mencionar também o artigo escrito por Angela Luhning (2020), que trata de suas correspondências com o fotógrafo e antropólogo Pierre Fatumbi Verger, entre os anos de 1956 a 1968. Que alegria foi saber que você também gostava de escrever cartas e, mais ainda, de depararmos com a sua auto-apresentação:

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 atraía 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 [sic] (KATUNDA, 22 fev. 1956, *in*: LUHNING, 2020, p. 2).

É possível perceber em seu diálogo e amizade com Pierre Verger e em sua biografia o seu interesse pela cultura afro-brasileira, em especial o candomblé e como isso influenciou o seu processo de criação. Ademais, é bastante interessante perceber a partir de suas próprias palavras, em outro trecho de carta escrita a Verger, que seu interesse pelo candomblé extrapolou as questões profissionais:

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 *in*: LUHNING, 2020, p. 10).

Sua relação de amizade com o francês radicado na Bahia e o engajamento de ambos na compreensão e divulgação das tradições afro-brasileiras foram temas explorados com fôlego e rigor por Luhning (2020), mas, como candomblé e capoeira “se come no mesmo prato”, como dizem os velhos mestres, é deste segundo tema que aqui iremos tratar.

Eunice, somos uma dupla de praticantes de capoeira e pesquisadores dessa arte negra e o seu já mencionado artigo nos chamou a atenção logo nas primeiras linhas, pela sua defesa contundente da capoeira como forma de arte. Permita-nos reproduzir suas palavras escritas há mais de sete décadas.

Todo artista que não acredita no fato de que só o povo é o eterno criador, que só dele nos pode vir a força e a verdadeira possibilidade de expressão artística, deveria assistir a capoeira baiana. Ali a força criadora se evidencia, vigorosa, livre dos preconceitos mesquinhos do academismo [sic], tendo como lei primordial e soberana a própria vida que se expressa em gestos, música e poesia. Ali se exprime a vida magnífica e bela, em nada prejudicada pela capacidade limitada dos instrumentos musicais primitivos, aos quais se adapta sem ser por eles diminuída (CATUNDA, 1952, *in*: ABREU, 2003, p. 63).

Embora discordemos que os instrumentos da capoeira tenham capacidade limitada, nos cativa a sua observação acerca da força criadora da capoeira. Dizemos isso pois, nas narrativas sobre manifestações da cultura afro-ameríndia, é justamente o elemento da criação que, muitas vezes, é posto em oposição à ideia de tradição, o que acaba por aprisionar fenômenos como a capoeira na categoria folclore.

A perspectiva folclorista aponta para a importância da manutenção da memória dos saberes e fazeres populares, no entanto, essa abordagem, muitas vezes, baseia-se fortemente na ideia de que as culturas consideradas tradicionais seriam culturas atreladas ao passado e com a modernidade, tenderiam a desaparecer - como criticou Renato Ortiz (1992), em sua clássica obra, *Cultura Popular: Românticos e Folcloristas* - como se não houvessem pessoas fazedoras dessas culturas com potencial criativo suficiente para as adaptações, recriações e novas criações.

Tanto é, cara Eunice, que, dos idos tempos do Barracão do Mestre Waldemar para cá, muita coisa mudou na capoeira e ficamos muito contentes em afirmar que, além dela não ter sido extinta, ela se multiplicou. Nos isentamos nessa missiva de opinar se essas mudanças foram de perdas ou de ganhos, pois não queremos parecer demasiadamente apegados ao passado e nem mesmo acrílicos em relação às novas abordagens acerca das tradições populares. Mas te contaremos as novidades da capoeiragem. Assim, você pode tirar as suas conclusões.

Notícias da Capoeira do Brasil

Nesses setenta anos transcorridos desde a publicação de seu artigo, a capoeira passou por muitos processos de transformação. Por volta da década de 1970, assistimos um certo esmorecimento da Capoeira Angola decorrente, entre outros aspectos, da morte e do adoecimento de muitos dos chamados "velhos mestres", categoria da qual faz parte o afamado Mestre Pastinha, que morreu em 1981 e o Mestre Waldemar, que faleceu em 1990. Entretanto, vimos, logo em seguida, a partir da década de 1980, um vigoroso processo de retomada da visibilidade da Capoeira Angola, em que mestres como João Pequeno e João Grande (discípulos de Mestre Pastinha) voltaram à ativa com a capoeira, estimulados por figuras como Frede Abreu e Mestre Moraes. Este último fundou em 1980 o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), trazendo para a Capoeira Angola um discurso forte e contundente de afirmação dessa especificidade.

Sabe Eunice, ocorreu também em meados de 1980 a participação de algumas lideranças da Capoeira Angola nos Jogos Escolares Brasileiros (JEB's). A inserção da capoeira nos JEB's se deu exatamente quando se iniciava o processo de redemocratização do Brasil, após 21 anos de Ditadura Militar. Essa inserção da capoeira em um representativo evento do esporte estudantil no Brasil, à época, contribuiu significativamente para que a Capoeira Angola, que até então encontrava-se quase que restrita a Salvador e ao Recôncavo Baiano, se tornasse mais difundida.

Nesse momento, a capoeira já tinha iniciado o seu processo de escolarização, ou seja, ela começava a ser inserida como disciplina escolar em alguns estados brasileiros e no Distrito Federal que, por sua vez, já contava com um programa de inserção da capoeira nas escolas públicas da capital, os chamados Centros de Aprendizagem de Capoeira (CAC) (FALCÃO, 2004). Vale mencionar, por exemplo, que na edição de 1987 dos referidos Jogos, realizada em Campo Grande - MS, a figura do árbitro é substituída pela figura do jurado. "Velhos Mestres" da Capoeira Angola, dentre eles, os mestres João Grande, João Pequeno, Caiçara e Paulo dos Anjos, participaram como jurados deste evento e contribuíram para uma maior divulgação da Capoeira Angola em todo o Brasil.

Além disso, Eunice, gostaríamos também de chamar a sua atenção para o impressionante processo de internacionalização da capoeira a partir da década de 1970. Na época em que publicou o seu texto, em 1952, se iniciou um expressivo fluxo de capoeiristas para fora do país, a partir, sobretudo, de Salvador e do Rio de Janeiro. Mas, foi a partir da década de 1970 que ocorreu uma verdadeira avalanche de capoeiras brasileiros para o exterior. Como era de

se esperar, como consequência desse processo, ocorreu também um contra fluxo de estrangeiros que passaram a viajar para o Brasil para praticar e pesquisar a capoeira.

Nesta carta já citamos alguns entusiastas da cultura negro-baiana, como é o caso de seu amigo Pierre Verger e nosso “camarada” Frede Abreu, mas no tocante ao assunto da internacionalização da capoeira não podemos deixar de citar uma figura que talvez você até tenha cruzado na Bahia, a jovem Emília Biancardi, hoje uma senhora de 91 anos.

Emília Biancardi desenvolveu um sólido trabalho como etnomusicóloga e é também uma referência para os estudos da história da dança afrobaiana. Em 1962 fundou um grupo de performance artística que mais tarde passou a ser chamado de Grupo Folclórico Viva Bahia, com o interesse de pesquisar e realizar projeção estética de manifestações tradicionais, dentre elas, a capoeira (FERRAZ, 2012). Dona Emília se aproximou de alguns mestres, tais como Mestre Pastinha da Capoeira Angola e Mestre Popó do Maculelê, para construir o repertório de sua companhia.

Entre os mestres de capoeira, as pessoas ligadas ao candomblé e os mestres das manifestações populares tradicionais, Biancardi buscava informantes e performers para criação das coreografias. Com o objetivo de garantir maior autenticidade às manifestações reproduzidas e encenadas, ela convidou estes “portadores do folclore” para participarem do Viva Bahia e ensinar os passos coreográficos apresentados. O grupo, focado na pesquisa, organização e reprodução das danças típicas encenadas nos palcos de Salvador, aos poucos, trocou as exibições escolares por aclamadas apresentações em teatros, televisão e performances internacionais nos anos 1970 e 1980. Durante sua existência, o grupo viajou pela América do Sul, Europa, EUA, Oriente Médio e África, além de ter lançado três LPs, gravados durante as encenações. As apresentações foram apoiadas pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil e pela Bahiatursa, enquanto outras turnês foram patrocinadas por empresários e organizadores de diversos festivais (FERRAZ, 2012, p. 153).

No fim da década de 1970 o grupo excursionou para a Europa e naquele momento alguns capoeiristas ficaram por lá para trabalhar com a capoeira. É importante frisar que Biancardi, por intermédio do Viva Bahia, além de ter aberto as portas de capoeiristas para Europa, também influenciou no processo de espetacularização da capoeira, isto é, a adaptação da capoeira para o palco e a sua conjunção com o maculelê, samba de roda e puxada de rede.

É camarada Eunice, a essa altura do nosso relato você já deve ter se dado conta que com esse processo de internacionalização, a capoeira entrou mais intensamente em uma lógica de mercado, o que acarretou uma intensa mobilidade, inumeráveis narrativas, fricções e tensões envolvendo incontáveis propostas, projetos e modelos de capoeira, que abarcam desde a Capoeira Regional à chamada Capoeira Contemporânea, que por vezes serve

convenientemente a diferentes consumidores. Esse espectro é provido por grandes grupos que operam com a capoeira em uma lógica mercadológica de franquia. Embora essa não seja, em geral, a característica da Capoeira Angola, essa dinâmica acaba respingando nela.

Independentemente de perspectivas e de distintas opiniões, esse movimento de internacionalização da capoeira vem contribuindo de forma expressiva para a ampliação de estratégias de continuidade e de crescimento dessa manifestação cultural no Brasil e no mundo, inclusive para garantir condições de vida de muitos trabalhadores e trabalhadoras da capoeira.

Para você constatar a dimensão desse fenômeno da internacionalização da capoeira, estimativas apontam que experiências sistematizadas envolvendo essa manifestação da cultura afro-brasileira são verificadas em mais de 160 países, em todos continentes e que ela se tornou a principal difusora da língua portuguesa no mundo (IPHAN, 2015). Isso não é pouca coisa, Eunice, você não acha?

Imaginamos que esses dados sejam surpreendentes para uma pessoa que conheceu a capoeira na década de 1950. No entanto, Eunice, estudos sobre a internacionalização da capoeira no contexto da globalização demonstram que esse processo não é nada pacífico e, como você pode imaginar, é carregado de contradições.

Bem, Eunice, tem ainda um outro movimento que vem redimensionando o panorama da capoeira no Brasil. Trata-se da sua relação com o Estado nas duas primeiras décadas do século XXI, a partir de políticas públicas que contribuíram para o seu processo de patrimonialização.

Esse movimento começou a tomar fôlego quando, numa Assembleia das Nações Unidas, realizada em Genebra, no dia 19 de agosto de 2004, o então Ministro da Cultura do Brasil, o internacionalmente reconhecido cantor e compositor, Gilberto Gil, proclamou para representantes de mais de cem nações e para a mídia global que “não foi fácil para a capoeira colocar o pé no mundo e transformar-se numa arte planetária” e que: “muitas foram as adversidades enfrentadas ao longo da história: preconceitos sociais e raciais, perseguições policiais e rejeição das elites” (MOREIRA, 2004, p. 1-2).

Esse episódio, além de se constituir numa vitrine midiática que promoveu grande visibilidade à capoeira para diplomatas do mundo inteiro, alertou aos presentes para a necessidade de adoção de políticas públicas direcionadas às artes populares. Na ocasião, na condição de Ministro da Cultura do Brasil, o baiano Gilberto Gil deu oportuno exemplo e tomou para si a responsabilidade de implantar políticas públicas para a capoeira por meio de programas de alcance nacional como o *Capoeira Viva* e o *Iê Viva meu Mestre*. Segundo Costa (2010), o

Ministério da Cultura do Brasil empreendeu uma série de iniciativas que estimularam a prática e a preservação da capoeira, e principalmente, estabeleceram um tardio diálogo entre o governo e a comunidade da capoeira.

Pois é, Eunice, é no mínimo curioso constatar o fato de que o mesmo Estado que criminalizou a capoeira e os seus praticantes, no final do Século XIX, passou a promover políticas públicas para a valorização e a salvaguarda desta manifestação cultural no início do Século XXI. Nesse sentido, é importante considerar que se tratou de um momento histórico e político específico do país e ponderar que quanto mais democrático for o governo, maiores são as chances de valorização dos saberes e fazeres afro-ameríndios e de seus fazedores e fazedoras. Todavia, como você bem sabe, o Estado é um campo de disputas e tensionamentos entre forças conservadoras e progressistas, tanto é que, nos últimos anos (2016 - 2022) passamos no Brasil por um verdadeiro desmonte das políticas públicas em todas as esferas da vida social, com grande impacto na Cultura e na Educação, mas isso também é conversa para uma outra carta.

Voltando ao tema, como consequência desses estratégicos movimentos no âmbito da política pública, no dia 21 de outubro de 2008, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), responsável por zelar pelo patrimônio cultural brasileiro, realizou o registro da Roda de Capoeira e o Ofício do Mestre de Capoeira como patrimônios imateriais da cultura brasileira, cumprindo a decisão proferida pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural na 57ª reunião, realizada em 15 de julho de 2008 (IPHAN, 2008).

Seis anos depois, no dia 26 de novembro de 2014, ainda em meio às comemorações do Dia Nacional da Consciência Negra (20 de novembro), a capoeira foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, na 9ª Sessão do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda, realizada em Paris pela UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (IPHAN, 2015).

Embora esses registros de reconhecimento, nacional e internacional, possam ser considerados movimentos de valorização da capoeira, na prática, isto ainda tem pouco impacto na vida concreta de milhares de anônimos e anônimas que se envolvem e, por vezes, se enroscam com essa manifestação no dia a dia. Pois, o fato é que a relação do Estado com a capoeira, até o alvorecer do século XXI, oscilou entre a repressão, o desprezo e a folclorização.

Caríssima Eunice, tem ainda um outro tema que envolve a prática da capoeira, que para nós é muito caro e que provavelmente a você também seja sensível. Como praticantes, temos

acompanhado o crescimento de debates sobre a presença e valorização das mulheres na capoeira, como também de movimentos de capoeira engajados na luta antissexista e na criação de espaços para que as mulheres e corpos dissidentes possam praticar capoeira. Não sabemos se à época de sua visita ao Barracão de Mestre Waldemar você chegou a ver alguma mulher jogando, tocando e cantando. Se havia mulheres, certamente eram muito poucas. Nos últimos anos têm ocorrido alguns movimentos que se propõem a uma nova mirada para a história da capoeira, ao questionar as invisibilidades construídas acerca da presença da mulher nesse contexto. Embora saibamos que a capoeira, desde a sua consolidação no espaço urbano, tem sido majoritariamente praticada por homens, a quem, historicamente, foi permitido espaço da rua - onde a capoeira se desenvolveu - um olhar mais atento é capaz de enxergar aquilo que as narrativas feitas por homens deixaram escapar. Sobre isso, Mestra Janja (Janja Araújo) comenta:

As mulheres na capoeira desde sempre foram/são energia criativa ao enfrentarem um universo marcado pelo ethos machista e, muitas vezes, misógeno. As experiências das mulheres na capoeira sempre foram impressas pela criação. Se hoje temos muitas mulheres na capoeira ocupando e exercendo-se em diversos lugares deste universo, é fruto dos passos trilhados por tantas outras que gingaram e esquivaram desde muito longe, cantando, dançando, tocando, pensando e escrevendo sobre suas experiências e ensinamentos com muita malícia e mandinga (ARAÚJO, 2022, p. 21).

Em relação às boas novas da capoeira, Eunice, talvez ainda caiba comentar sobre o vertiginoso refinamento das técnicas corporais e musicais da capoeiragem em virtude da intensificação de treinamentos, metodologias de ensino e de materiais disponíveis. Assim como o famoso Barracão do Mestre Waldemar, na Liberdade, que você teve a oportunidade de conhecer, hoje existem muitos espaços de capoeira que, além de rodas, oferecem aulas semanalmente e até diariamente. Essas aulas são chamadas de “treino” daí você pode imaginar o nível de virtuose capaz de ser alcançado. Os mestres e as mestras de capoeira circulam por todo o Brasil e pelo exterior, ministrando oficinas e fazendo girar toda uma economia em torno da capoeira. Isso sem contar os inúmeros registros em vídeos disponíveis na internet. Eunice... você nem imagina o que essa tal de internet tem feito por aqui, mas vamos deixar essa conversa para uma outra oportunidade.

Além do mais, Eunice, a capoeira tem recebido bastante atenção da universidade, sendo tema de pesquisas de dissertações de mestrado e teses de doutorado. Só para você ter uma ideia, a primeira dissertação sobre o tema da capoeira, segundo nos consta, foi defendida em língua inglesa, em 1980, nos Estados Unidos da América, por Eusébio Lobo, sob o título "Cappoeira". No Brasil, a primeira dissertação foi defendida em 1984 pelo professor Julio Cesar Tavares, atualmente professor da Universidade Federal Fluminense, sob o título: “Dança da Guerra:

Arquivo Arma” (TAVARES, 1984). Por sua vez, o campo da Música, em especial, o da Etnomusicologia, teve sua primeira dissertação de mestrado específica sobre o tema, defendida por Ricardo Pamfílio de Sousa (1998), com o título “A música na capoeira: um estudo de caso” (UFBA).

Da década de 1980 para cá, centenas de dissertações e teses foram defendidas. O que mais nos chama a atenção nesse número é o fato de muitos desses trabalhos de pesquisas terem sido produzidos por praticantes de capoeira, como é o caso dos remetentes que vos falam. Isso se deve não apenas ao fato de a capoeira ter adesão das classes médias – que têm acesso privilegiado à universidade - mas também reflete o fato de a universidade brasileira, nos últimos anos, estar alcançando mais as classes populares, embora ainda haja muitos desafios para a democratização do ensino superior, sobretudo público e de qualidade.

Mencionamos o fato de sermos pesquisador e pesquisadora de capoeira e professores universitários, tanto para demonstrar a importância da capoeira em nossas vidas, como para valorizar a potência artística e pedagógica dessa manifestação que nos constitui como pessoas, docentes e pesquisadores que se utilizam da experiência encarnada com a capoeira para olhar para a nossa própria prática sem as lentes do eurocentrismo que definiram as artes negras como arte menor. Nesta perspectiva, Eunice, não somos objeto de pesquisa, estamos reposicionados a partir de nossos lugares de fala. Trata-se de uma descolonização do olhar, do ouvir, do sentir e do pensar a capoeira.

Da Decolonialidade: o que a Música tem a ver com isso?

Cara Eunice, pensamos que talvez você iria gostar de conhecer os estudos sobre decolonialidade, pois parece-nos que quando você lança o olhar para o trabalho de Mestre Waldemar e vê arte, mesmo que possamos perceber em sua leitura um certo teor de romantização, vemos uma inclinação à negação da ideia de que os cânones europeus, inclusive os musicais, são superiores.

A ideia de decolonialidade parte primeiramente do reconhecimento de que a colonialidade é a manutenção de lógicas cognitivas, econômicas, políticas e culturais instauradas no período colonial, sob o jugo da dominação europeia sobre terras e povos expropriados e explorados.

A exemplo do que fizeram Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel (2020), optamos em tratar o termo decolonialidade, não em seu sentido restrito, ligado a um determinado grupo de pesquisa e campo teórico, mas em um sentido amplo, “que abarca a longa tradição de resistência de populações negras e indígenas” (p. 9), da qual faz

parte a capoeira que Mestre Waldemar ajudou a forjar. Nas palavras dos referidos autores, fica claro como a sanha colonial enquadra a América Latina:

A longa tradição do cientificismo e do eurocentrismo deu origem a uma ideia de universalismo abstrato, que marca decisivamente não somente a produção de conhecimento, mas também outros âmbitos da vida: economia, política, estética, subjetividade, relação com natureza, etc. Em todas as esferas, nesses mais de 500 anos de história colonial/moderna, os modelos advindos da Europa e de seu filho dileto - o modelo norte-americano - [...] são encarados como o ápice do desenvolvimento humano, enquanto as outras formas de organização da vida são tratadas como pré-modernas, atrasadas e equivocadas (BERNADINO-COSTA, MALDANADO-TORRES, GROSFOGUEL, 2020, p.12).

Vale mencionar, Eunice, que uma das principais estruturas da colonialidade é, inquestionavelmente, o racismo. Os estudos e as pesquisas atuais, sobretudo uma longa trajetória de atuação dos movimentos negros, têm nos ajudado a entender o racismo de forma estrutural, ou seja, não se trata de uma conduta desviante ou de uma patologia social, já que é uma base cuidadosamente criada e mantida para garantir privilégio a um determinado grupo. Com essa chave de compreensão, foi possível desmistificar o mito da democracia racial, bastante vivo em sua época, pautado na compreensão - que poderia até ser lida como ingênua se não fosse, na verdade, cruel - de que as diferentes raças que compõem o complexo social brasileiro convivem de maneira harmônica e criativa. Essa concepção, Eunice, camuflou, por muito tempo, a situação de pobreza e de violência a que o povo preto sempre esteve submetido, embora sempre estampada nos índices, para quem pudesse compreender as problemáticas de classe interseccionalizadas com as questões raciais e de gênero.

Não houve harmonia no período colonial, não houve harmonia no período em que você conheceu a capoeira e o candomblé da Bahia e, verdadeiramente, não há harmonia nos tempos hodiernos. Embora tenhamos avançado em termos de algumas políticas públicas, os desafios do povo preto e indígena são diários, na luta não só por direitos básicos, mas pela vida. No entanto, é preciso reconhecer que esse processo tem sido permeado por muita criatividade, muitas vezes creditado ao romântico “encontro das três raças” e pouco computado ao enorme contingente de pessoas (com suas respectivas culturas) transladadas da África para o Brasil, durante o tráfico intercontinental de pessoas.

A lente teórica da decolonialidade nos permite ver e compreender as novas culturas criadas nas Américas como

[...] projetos políticos, que trazem em seu bojo não somente a dimensão da resistência, mas também a dimensão da esperança. E essas culturas - que para efeito de clareza podemos chamar de culturas políticas - não são ‘mumificações’ históricas, senão passam

cotidianamente pelo processo de recriação a partir de fluxos e trocas de ideias, valores e projetos que circulam pelo mundo afrodiaspórico ((BERNADINO-COSTA, MALDONADO-TORRES, GROSFUGUEL, 2020, p. 17).

Por outro lado, a compreensão dessas novas culturas como projetos políticos, não pode ofuscar nossa percepção em relação aos fenômenos estéticos presentes em inúmeras manifestações expressivas de africanidades brasileiras, que só podem ser compreendidas em sua potência artística se analisadas a partir de referenciais epistemológicos, éticos e estéticos próprios.

Em seu artigo Eunice, você comenta que gostaria de dividir a experiência no terreiro do Mestre Waldemar com outros amigos, que saberiam apreciar aquela arte completa, mas também com inimigos. Em suas próprias palavras:

Também desejei ver ali nossos inimigos. Muito europeu que andam por aí, olhando o Brasil do alto de seu nariz, criando confusão e pensando que folclore é só "casinha pequenina". E curiosidade de salão para satisfazer o enfaro cosmopolita de "gringos". É só política de boa vizinhança. Muito artista que se aproveita do povo para subir e que depois passa a dar-lhe pontapés com as botas ferradas de sua genialidade. Se todos nós encontrássemos juntos naquele terreiro baiano amigos e inimigos, nós os que cremos, nos comunicaríamos por meio de um simples sorriso ou de um olhar de orgulho e os outros esmagaríamos com nossa esperança no futuro com a força do povo a qual pertencemos e que se está libertando [sic] (KATUNDA *in*: ABREU, 2003, p. 67).

Nesse seu pensamento podemos ver um tipo de crítica decolonial possivelmente aguçada por sua formação política. Pesquisando um pouco mais sobre você, soubemos que o que te levou a Salvador e ao bairro da Liberdade, foi a sua participação no Partido Comunista do Brasil e o apoio aos trabalhadores, iniciando ali, na década de 1950, uma trajetória de pesquisa e de aproximação com a cultura afro-brasileira. Isso depois de passar por uma sólida formação musical ao lado de pessoas como Koellreutter e Camargo Guarnieri.

Seu interesse pelas tradições afro-brasileiras, que inclusive impacta algumas de suas obras, é bastante admirável em uma pianista de formação clássica como você, pois o impacto da colonialidade na Música é tão profundo e resistente, que, a despeito da enorme contribuição africana, em especial a centro-africana e da África Ocidental, para a música brasileira, vemos os cursos de Música nas universidades brasileiras com os currículos ainda bastante restritos à música erudita. Essa realidade, aqui na universidade em que atuamos acaba de apontar para mudanças significativas com a abertura do Curso de Bacharelado em Música Popular¹. Certamente isso representa um importante passo, mas não sabemos em que medida uma leitura popular de música estará disposta a enfrentar o fantasma onipresente do racismo para

¹ Curso de graduação em Música Popular, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

compreender como e o quanto o pensamento musical africano opera na musicalidade brasileira, muito embora etnomusicólogos como Kazadi Wa Mukuna (2006), já tenham deixado contundentes pistas.

Por falar em universidade, também tivemos notícias que você colaborou com a Universidade Federal da Bahia, nos Seminários de Música e Dança, nos anos 1950, tendo forte contato com a dança, por meio de relação com a bailarina, coreógrafa e professora, Yanka Rudzka, polonesa fundadora do curso de Dança da UFBA. Foi bem interessante notar, em outro fragmento de carta escrita a Verger e publicada por Luhning (2020) que você também fazia críticas ao elitismo e ao eurocentrismo acadêmico.

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 Rudzka. Esta, é uma artista 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... [sic] (KATUNDA, 13 set. 1957 in: LUHNING, 2020, p. 13-14).

Você pôde experimentar isso que chamou de “natureza baiana” e que nós, que vos escrevemos, identificamos como vivacidade cultural (SILVA e FALCÃO, 2016) isto é, aquilo que “anima o corpo empregando-lhe expressividade artística e é construída a partir de alguns elementos básicos [...] encantamento, dinamicidade, brincadeira, memória, criatividade, coletividade (encontro) e identidade” (SILVA e FALCÃO, 2016, p.18).

Você teve uma boa demonstração desta vivacidade cultural, tanto no Barracão de Mestre Waldemar, como no Ilê Axé Opô Afonjá, que, aos cuidados de Mãe Senhora (Maria Bibiana do Espírito Santo) lhe abriu as portas para pesquisas musicais, como se pode constatar em sua correspondência com Pierre Verger. Que bom que você também pôde experimentar essa tal vivacidade cultural em outras manifestações, já que, conforme pode-se constatar em seu currículo, datilografado, provavelmente em 1981, e publicado na tese de Joana Cunha de Holanda (2006), de 1949 a 1958 você buscou se aproximar de outras manifestações e sonoridades populares.

Katunda considerava este trabalho de pesquisa de importância crucial para a sua atuação como musicista no Brasil. [...] durante treze anos ela investiu tempo, dinheiro e estudo nesses projetos, que abrangeram localizações e manifestações tão distintas quanto as folias do Divino em Ribeirão Preto e os cultos afro-brasileiros na Bahia. A ênfase dada

pela compositora para este trabalho na formulação do seu currículo é também indicativa do valor que lhe atribuía (HOLANDA, 2006, p.145).

Eunice, estamos convictos que o seu posicionamento político te levou à capoeira, ao candomblé e à Bahia de maneira geral. Vale considerar, todavia, que você fez parte de um contexto histórico e de um movimento cultural, ao lado de um de seus mestres, Camargo Guarnieri, e também de colegas como, por exemplo, Guerra Peixe, que direta ou indiretamente, te estimularam a seguir pelo caminho de valorização e pesquisa da cultura brasileira.

Bem, Eunice, essa carta já está parecendo mais um artigo. Esperamos que não estejamos te aborrecendo, mas antes de nos despedirmos, gostaríamos de tratar só de mais um assunto contigo, o berimbau.

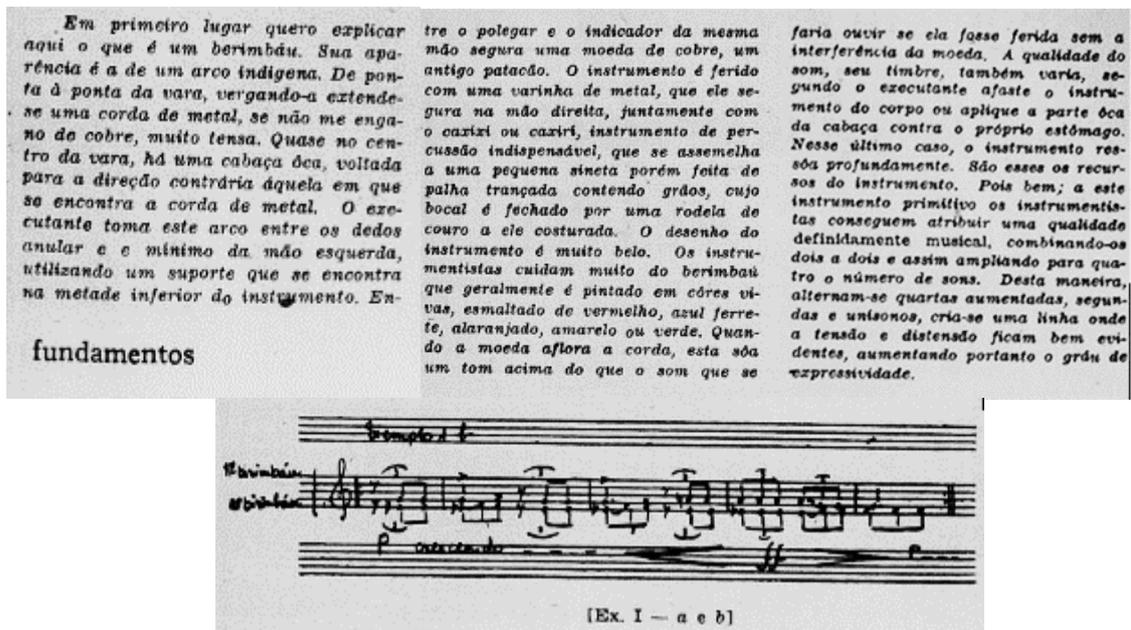
“Um instrumento de uma corda só”

lê!
Eu vou ler o beabá
O beabá do berimbau
A cabaça e o caixixi
Com um pedaço de pau
A moeda e o arame, colega velho
Aí está o berimbau
Berimbau é um instrumento
Tocado de uma corda só
Pra tocar São Bento Grande, colega velho
Toque Angola em tom maior
Agora acabei de crer, colega velho
O berimbau é o maior Camaradinha.
(Ladainha de Capoeira, música tradicional)

A ladainha acima citada, cuja autoria não sabemos ao certo, demonstra a importância do berimbau para a capoeira. O berimbau de barriga, cuja ancestralidade é centro africana, além de instrumento musical, representa na roda de capoeira a autoridade do mestre ou mestra. Todavia, é importante mencionar que o encontro do berimbau com a prática corporal da capoeira só ocorreu no final do XIX, como afirma Salloma Salomão Jovino da Silva, em sua tese de doutorado, intitulada *Memórias Sonoras da Noite – Musicalidades Africanas no Brasil Oitocentista* (2005), em que reconhece que instrumentos de cordas, mesmo que tenham caído em desuso, compuseram, juntamente com os tambores, a estampa do que pode ser chamado de musicalidades africanas no Brasil, que segundo o autor é um “conceito que abarca o ato sonoro-musical, capta um fenômeno sociocultural e tenta rastrear suas implicações no contexto” (SILVA, 2005, p. 38).

Você, Eunice, em sua sensibilidade aguçada para além dos preconceitos que infantilizam ou animalizam as performances negras, conseguiu tanto reconhecer a capoeira em sua dimensão dança, no que você chamou de “passes espirituosos de bailarinos brincalhões e sorridentes, a realizar difíceis e perigosíssimos passos e golpes” como, é claro, a importância da música neste ritual. Veja Eunice, conseguimos trechos do original do seu artigo, publicado em 1952.

Figura 1: Colagem de Trechos do artigo Capoeira no Barracão de Mestre Waldemar, Eunice Catunda.



Fonte: Revista Fundamentos, 1952. <http://velhosmestres.com/br/waldemar-1952>

No trecho acima vimos que você reparou que os berimbaus do Mestre Waldemar da Liberdade eram pintados, só não sabemos se você já tinha notícias que, essa novidade foi ele mesmo quem criou. Ele se orgulhava muito disso. Assim, o berimbau ganhou mais um atributo estético, sua plasticidade.

Em geral, Eunice, um capoeirista, como você bem observou, tem habilidade para tocar, cantar e jogar e, muitas vezes, é capaz de produzir seus próprios instrumentos. E a iniciativa de Seu Waldemar de pintar os berimbaus, pegou. Embora hajam mestres que prefiram eles crus, as pinturas nos instrumentos estão cada vez mais sofisticadas. Olha só o trabalho que um camarada nosso faz:

Figura 2: Berimbaus de Mestre Geovani (Jagunço, Goiânia-GO). Foto: Rafael Gofer (2023).



Fonte: Acervo do Espaço Cultural Águas de Menino (Goiânia-GO).

Nas imagens acima, vemos um conjunto de berimbaus, que se tornou tradicional na Capoeira Angola contemporânea, o Gunga – de cabaça maior e som mais grave; o Médio – de cabaça e som mediano e por fim, o Viola – de cabaça menor e som mais agudo. Grande parte dos capoeiristas que produzem berimbau costumam utilizar como matéria prima para a verga, a madeira biriba, mas estes aí da foto são de guatambu, uma madeira bastante utilizada aqui no estado de Goiás, de onde vos escrevemos.

No Brasil, Eunice, esses cordofones, em diferentes épocas e regiões, foram denominados de gunga, berimbau e urucungo (este último, às vezes, grafado como oricongo). Na tese de Salloma Salomão, descobrimos que, Camargo Guarnieri, também se interessou por esse arco musical:

Do acervo de instrumentos musicais depositados no Centro Cultural São Paulo, constam os cordofones recolhidos na década de 1930. No catálogo, um deles é identificado como objeto de número 003. Foi recolhido pelo famoso compositor e regente Camargo Guarnieri no estado da Bahia em 1937. No entanto, os registros não podem precisar o local, há de supor que seja Salvador, em função da presença de Guarnieri, representando Mário de Andrade, no II Congresso Afro-brasileiro, realizado em na capital baiana [sic] [...] Os cordofones foram denominados *gunga*, *berimbau* e *urucungo*, nos registros disponíveis, um dos quais traz os seguintes dados: “Descrição: Arco de flexar, com extremidades presas por um arame a que se ligam uma cabaça, um caxixi ou mucaxixi e

um dobrão de cobre (moeda). Um pauzinho chamado “palêta” (palheta) (SILVA, 2005, p. 369-370).

Nós aqui chamamos esse “pauzinho” de baqueta, mas fora isso, a descrição está de acordo com a nossa experiência e também com o que você observou, mas note que na descrição nada é mencionado sobre a pintura dos instrumentos, o que demonstra o dinamismo e vitalidade da capoeira.

Não sei se você sabe, Eunice, mas o berimbau que se associou à capoeira é o chamado berimbau de barriga, já que haviam outros instrumentos musicais com esse nome, como o berimbau (ou *birimbao*) de boca, bastante diferente em sua estrutura, em suas características, em sua forma de execução e em sua entonação.

A já citada etnomusicóloga e folclorista baiana Emília Biancardi (2006) chama a atenção para a origem controversa do termo berimbau. Para ela, alguns pesquisadores consideravam ser um termo de origem ibérica utilizado para designar o *birimbao* de boca, já citado. Destaca também que não se sabe ao certo quando esse instrumento deixou de ser designado por seus nomes africanos (urucungo, orucungo, oricungo, rucungo, marimbau, bucumbumba, gunga, macungo, matungo, rucumbo) e passou a ser chamado apenas de berimbau.

Em África podemos encontrar instrumentos da mesma família dos arcos musicais, como o Hungo, do norte de Angola, que para tocá-lo, utiliza-se uma baqueta e um gargalo de garrafa ao invés do dobrão, e o Chitende, em Moçambique, cuja cabaça é localizada no meio da verga e toca-se percutindo uma baqueta no arame esticado por uma verga dura e flexível (FALCÃO & OLIVEIRA, 2021).

Durante a maior parte do século XIX, o berimbau de barriga era utilizado, no Brasil, como instrumento de ambulantes e pedintes e não sabemos ao certo e os historiadores não identificaram, até agora, um marco preciso da associação do berimbau à capoeira. Entretanto, no rastreamento dos indícios da temporalidade dessa associação, informam que ela ocorreu, provavelmente, no final do século XIX.

Valendo-se de gravuras iconográficas produzidas pelo pintor e desenhista francês Debret (1768-1848) e pelo pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), acerca de cenas cotidianas no Brasil na primeira metade do século XIX, Shaffer (1977) destaca o fato de a capoeira e o berimbau serem retratados separadamente. A gravura *O negro trovador, de 1826*, de Debret, retrata um ancião tocando berimbau, como forma de chamar atenção dos transeuntes para atividades de venda e esmolar, portanto, sem nenhuma alusão ou vinculação à capoeira. Por outro lado, na célebre gravura de Rugendas, *Jogar Capoeira ou Danse de la Guerra, de 1825*, depositada no Arquivo Nacional, não há registro da presença

do berimbau. Shaffer (1977, p. 33) infere, portanto, que “a associação do jogo [da capoeira] com o instrumento só ocorreu bem [mais] tarde, talvez, somente no fim do século XIX”. Embora, nesta mesma imagem, Salloma Salomão (SILVA, 2005) identifique um personagem secundário segurando um pequeno arco, não é possível afirmar que seja um berimbau.

Conduru (2009) corrobora com essa afirmação ao ponderar que “[...] capoeira e berimbau não estavam associados, pelo menos, até a terceira década do século XIX. Fato surpreendente, uma vez considerada a visceral relação que prevalece entre os dois, desde, pelo menos, a década de 1930” (CONDURU, 2009, p. 25).

Você, Eunice, provavelmente teve acesso aos poéticos registros de seu amigo Verger, que flagram a consolidação desse encontro.

Figura 3: Capoeira, Salvador, Brasil, 1946 – 1948. Foto: Pierre Verger.



Fonte: Fundação Pierre Verger.

Antes de sua associação à capoeira, o berimbau, juntamente com outros instrumentos como a viola e o tambor, era utilizado em outras manifestações, tal como nos relata Koster (1942 [1818]), que presenciou e registrou algumas danças e festas realizadas por pessoas negras que ele mantinha escravizados em engenho de sua propriedade, no Estado de Pernambuco.

Os negros livres também dançavam, mas se limitavam a pedir licença e sua festa decorria deante de uma das suas choupanas. As danças lembravam as dos negros africanos. O círculo se fechava, e o tocador de viola sentava-se num dos cantos, e começava uma simples toada, acompanhada por algumas canções favoritas, repetindo o refrão, e frequentemente um dos versos era improvisado e continha alusões obscenas. Um homem

ia para o centro da roda e dansava minutos, tomando atitudes lascivas, até que escolhia uma mulher, que avançava, repetindo os meneios não menos indecentes, e esse divertimento durava, às vezes até o amanhecer. Os escravos igualmente pediam permissão para suas dansas. Os instrumentos musicais eram extremamente rudes. Um deles é uma espécie de tambor, formado de uma péle de carneiro, estendida sobre um tronco oco de árvore. O outro é um grande arco, com uma corda tendo uma meia quenga de côco no meio ou uma pequena cabaça amarrada. Colocam-na contra o abdômen e tocam a corda com o dedo ou com um pedacinho de pau [sic] (KOSTER, 1942, p. 316).

Como podemos observar na citação de Koster, o berimbau, assim como os demais instrumentos que acompanhavam as festas realizadas pelo povo preto, era considerado pelas elites escravagistas como extremamente rude, o que demonstra que essa visão depreciativa em relação ao berimbau vem de longa data.

Um dado interessante, Eunice, que o Frede Abreu chama a atenção em uma de suas obras: "A repressão à capoeira" (ABREU, 2009), é que boa parte dos registros históricos acerca dos usos e costumes dos negros no Brasil oitocentista, foi produzida por viajantes estrangeiros, como Debret e Rugendas, citados anteriormente, que nos legaram farto material pictórico e iconográfico. O olhar desses viajantes, calibrado por uma visão eurocêntrica, refletiu em larga escala no modo como as manifestações negras eram, e por vezes continuam sendo, percebidas e registradas.

Não é de se estranhar, portanto, que toda a complexidade que envolve essas manifestações culturais e rítmicas foi reunida sob a designação genérica de batuque, que, por sua vez, para o nosso estimado Frede Abreu (2009, p. 36), era

[...]um termo genérico, com o qual se denominavam indistintamente manifestações negras que se expressavam, quase sempre, mediante a união da percussão com a dança. O canto também entrava nessa combinação, fossem manifestações de natureza sagrada ou profana, as quais podiam acontecer em separado, uma de cada vez, ou em conjunto. Dessa forma, samba, candomblé, capoeira e outras danças e folguedos negros, apesar de distintos entre si, podiam ser todos denominados batuque.

O denso estudo de Shaffer (1977) acerca do berimbau de barriga nos traz informações preciosas sobre esse instrumento ancestral e de importância fundamental para a capoeira. Se antes do final do século XIX "[...] a capoeira e o berimbau nunca chegaram a ser usados juntos em qualquer parte do Brasil fora da Bahia" (SHAFFER, 1977, p. 33), a associação dos dois a partir do século XX teve um efeito benéfico e resultou num fator determinante para a sobrevivência e a permanência de ambos no contexto cultural brasileiro. Vejamos, então, as sínteses conclusivas de Shaffer (1977, p. 33):

1) nos lugares onde não houve associação da capoeira com um instrumento musical, depois de terminar a época dos problemas dos capoeiristas com a polícia, este esporte

acabou completamente; 2) nesses mesmos lugares, qualquer uso do berimbau terminou; 3) o único lugar onde os dois foram associados foi a Bahia; 4) por causa dessa associação os dois sobreviveram, com o ritmo e a música do instrumento assegurando a continuação do esporte, e o esporte salvando o berimbau de extinção; 5) o jogo foi reintroduzido no Rio pelos baianos — desta vez em associação com o berimbau.

Tudo indica, Eunice, que esse berimbau dos oitocentos não continha o arame de aço, até porque isso somente foi possível após a chegada da indústria automobilística no Brasil, no ano de 1900. É esse berimbau de barriga, confeccionado de uma madeira dura e flexível, uma cabaça, um arame de aço, percutido por uma baqueta e um dobrão² e acompanhado por um caxixi³, que integra inquestionavelmente a saga da capoeira em mais de cento e cinquenta países do mundo. Você sabia Eunice, que geralmente o arame de aço do berimbau é retirado de pneus usados de carro? Embora, atualmente, esse tipo de arame de aço possa ser encontrado em lojas de ferragens, o ato de tirar o aço do pneu faz parte do ritual e do aprendizado da confecção de berimbau próprio do contexto da capoeira.

Você pôde ver com seus próprios olhos e sentir com todo o corpo a importância que o berimbau exerce na roda de capoeira, em termos de musicalidade e também de símbolo. Sobre isso, é importante dizer que os/as capoeiristas desenvolvem uma relação afetiva com o berimbau. Na roda de capoeira o berimbau não é só um objeto, ou instrumento musical, ele se transforma em um agente capaz de afetar as pessoas que jogam, que frequentemente se sentem “levadas pelo berimbau”. Se considerarmos a importância que o passado africano tem para a Capoeira Angola, compreendemos que o berimbau também é símbolo de ancestralidade africana e por isso, em geral é tratado com muito respeito, tal como geralmente se trata os mestres e as mestras. Inclusive, é comum dizermos que na roda o mestre é o berimbau (VARELA, 2012). Por outro lado, não é inusitado encontrarmos pessoas que não são praticantes de capoeira e que se calam ao som do berimbau, surpreendidas por uma estranha nostalgia ou identificação, como parece ter ocorrido com você.

Embora o berimbau seja um símbolo forte da capoeira, esse instrumento tanto teve uma vida própria antes de se encontrar com a prática corporal da capoeira, como, depois de se popularizar com a capoeira, pode ser encontrado acompanhando outras manifestações culturais, ainda que em menor escala. Não sei se você já chegou a se encontrar com Naná Vasconcelos por aí, mas ele foi um grande responsável por ressignificar o berimbau como

² O dobrão, popularizado como um dos componentes do berimbau, era uma moeda de ouro cunhada à época de Dom João VI, que correspondia ao valor de 20.000 réis, a moeda de maior valor circulada no mundo à época e de uso exclusivo da Corte em Portugal. No Brasil essa moeda correspondia em tamanho (cerca de 50 mm de diâmetro) às moedas de cobre de 80 e de 40 réis que aqui circulavam. Por essa inusitada correspondência, o povo passou a chamá-las ironicamente pelo nome de dobrão. Esses dobrões de 80 e de 40 réis, após sua extinção como moeda corrente, passaram a ser adotados pelos capoeiristas para pressionar o arame de aço do berimbau, com a finalidade de obter um timbre melhor e uma boa afinação de seu tom. (FALCÃO & OLIVEIRA, 2021).

³ Instrumento idiofônico da família dos chocalhos, de origem africana, feito de palhas trançadas.

instrumento musical, de forma independente da capoeira, como também tem feito, o muito vivo, Dinho Nascimento. Ouvindo a música *Africadeus*, de Naná, em álbum homônimo de 1975 e *Berimbau Blues* de Dinho Nascimento, também em álbum homônimo, percebemos que o berimbau tem uma versatilidade incrível e praticamente ilimitada. Limitado mesmo, Eunice, é o pensamento colonizado que vire e mexe nos induz a tomar a métrica europeia como parâmetro normativo. Um bom exemplo disso foi o caso ocorrido em 2008, amplamente difundido na imprensa, do coordenador do curso de Medicina da Universidade Federal da Bahia, cidade de Salvador, que afirmou, em artigo publicado no Jornal Folha de São Paulo, que: "o berimbau é o tipo de instrumento do indivíduo que tem poucos neurônios" (DANTAS, 2008).

A infeliz fala deprecia tanto o berimbau como o povo brasileiro, ignorando: 1) a complexidade do pensamento musical africano e sua inegável influência na música brasileira; 2) a importância do berimbau para a capoeira, logo para a Bahia (onde é comercializado também como *souvenir* símbolo do lugar) e para o Brasil, com suas várias nuances de significado; 3) e, por fim, a maestria e a criatividade de figuras como Mestre Waldemar da Liberdade, Mestre Pastinha, Mestre Bimba, Naná Vasconcelos, Letieres Leite, Dona Clementina de Jesus, Seu Pixinguinha e Dona Ivone Lara, para citar algumas personalidades que passaram por aqui e já estão contigo, Eunice, certamente fazendo festa e música preta brasileira.

Das Considerações Finais ou Despedida

Eunice, se você encontrar com o Frede Abreu por aí dê a ele um afetuoso abraço em nosso nome. Graças a ele, tivemos a oportunidade de conhecer um pouco da sua história. Dê lembranças ao velho Waldemar da Liberdade também, diga-lhe, por favor, que somos muito gratos por tudo que ele fez pela capoeira e que o seu nome está gravado na história dessa nossa arte negra.

A ideia de lhe escrever essa carta, Eunice, foi a de trazer um pouco de "magia" para o fazer acadêmico já que, na condição de artistas, temos a devida licença poética. Foi nosso intuito também trazer algumas reflexões para demonstrar como a colonialidade impacta o campo da cultura, logo, da música.

Por fim, Eunice, almejamos que essa carta a você endereçada eventualmente possa ser lida por muitas pessoas, inclusive por quem não teve o privilégio de conhecer você e a sua obra. Isso porquê, Eunice, uma das exigências da luta política e acadêmica da decolonialidade é não ignorar a existência de mulheres como você.

Agradecimentos

Esta pesquisa teve o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo n.o 302249/2022-2.

Referências

- ABREU, Frederico José de. *O Barracão do Mestre Waldemar*. Organização Zarabatana, 2003.
- ABREU, Frederico José de. A repressão à capoeira. *Textos do Brasil*, n. 14, p. 34-42, 2009.
- ARAÚJO, Janja. Chamada: Quando as mulheres lutam pelo recomeço do jogo. In: ARAÚJO, Janja; SILVA, Renata de Lima; FERREIRA, Elizia Cristina. *Mulheres que gingam: reflexões sobre as relações de gênero*. Curitiba: Appris, 2022.
- BERNADINO-COSTA Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiapórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BIANCARDI, Emília. *Raízes Musicais da Bahia*. Salvador-BA: Editora Omar G, 2006.
- CANDIDO, Marisa Milan. Estéticas cruzadas: rupturas e deslocamentos em Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda a partir de obras para piano compostas entre 1948 e 1952. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- CARNEIRO, Édison. *Capoeira*. Cadernos de Folclore 1. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais/FUNARTE/SEC/MEC, 1975.
- CONDURU, Guilherme Frazão. As metamorfoses da capoeira: contribuição para uma história da capoeira. *Textos do Brasil*, n. 14, p. 20-33, 2009.
- COSTA, Neuber Leite. De ato marginal a patrimônio imaterial: análise das políticas culturais para a capoeira. In: RUBIM, A. A. C. (Org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: EDUFBA, Coleção Cult, 2010.
- DANTAS, Antonio. Folha de São Paulo. 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u337682.shtml>. Acesso em: 6 jul. 2023.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *O jogo da capoeira em jogo e a construção da práxis capoeirana*. Tese (Doutorado em Educação). Salvador. Faculdade de Educação. Universidade Federal da Bahia, 2004.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. OLIVEIRA, Marcos Duarte de. Do arco musical primitivo ao berimbau de barriga: a trajetória do instrumento mor da capoeira. *Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, Campinas (SP), v. 7, p. 1-33, 2021. Disponível em: <file:///Users/josefalcao/Downloads/malou,+ID+15788+Do+arco+musical+primitivo.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2023.
- FERRAZ, Fernando Marques Camargo. *O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento*. 2012. 291 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.
- HOLANDA, Joana Cunha de. *Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978): trajetórias individuais e análise de "Sonata de Louvação" (1960) e "Sonata para Piano" (1961)*. 2006. 172 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Dossiê Iphan 12: Roda de capoeira e ofício dos mestres de capoeira*. Brasília, Serviço Público Federal – Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieCapoeiraWeb.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2023.

- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Certidão do registro nº 5: Ofício do Mestre de Capoeira*. Brasília: Serviço Público Federal – Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=960>>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Certidão do registro nº 7: Roda de Capoeira*. Brasília: Serviço Público Federal – Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/certidao_roda_de_capoeira.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Patrimônio cultural imaterial da humanidade. Brasília, 2015. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/71>> Acesso em: junho. 2023.
- KATER, Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.
- KOSTER, Henry. *Viagens ao nordeste do Brasil*. Tradução e Notas de Luíz da Câmara Cascudo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.
- LUHNING, Angela. Eunice Katunda e Pierre Verger: documentações pessoais, processos criativos e diálogos afro-brasileiros nos anos 1950 e 1960. OPUS, Revista da ANPPOM, Vol. 26, n. 1, 2020, 29p.
- MINC. *Projeto capoeira viva 2007*. Brasília, 2007. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/busca?p_p_auth=uLxi4Bo3&p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_urlTitle=projeto-capoeira-viva> Acesso em: 5 jul. 2023.
- MOREIRA, Gilberto Passos Gil. *Discurso do ministro da cultura em Genebra*. Genebra, 2004. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/noticias/discursos/>> Acesso em: 5 jul. 2023.
- MUKUNA, Kazadi wa. Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d’Aguá, 1992.
- SHAFFER, Kay. *O berimbau de barriga e seus toques*. Brasília: MEC, 1977.
- SILVA, Eusébio Lobo da. *Capoeira*. Dissertação (Mestrado em Dança) - The Katherine Dunham School of Arts and Research, East St. Louis, 1980.
- SILVA, R. de L.; DANTAS, J. L. C. Cultura popular: seus contornos, desdobramentos e materializações. *Rascunhos*, Uberlândia, v. 3, n. 2, 2016. Doi: 10.14393/issn2358-3703.v3n2a2016-02. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/35658>. Acesso em: 16 nov. 2022
- SILVA, Salomão Jovino da. *Memórias sonoras da noite*. 2005. 431 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- SOUSA, Ricardo Pamfílio de. *A música na capoeira: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.
- TAVARES, Julio Cesar. *Dança da guerra: arquivo-arma*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Brasília-DF, Departamento de Sociologia, UnB, 1984.
- VARELA, Sergio González. Una mirada antropológica a la estética y personificación de los objetos. El caso del berimbau en la capoeira angola en Brasil. *Desacatos*, n. 40, septiembre-diciembre, p. 127-140, 2012.
- ZANI, Amílcar e SILVA, Eliana Monteiro da e CANDIDO, Marisa Milan. *A composição de Eunice Katunda no contexto político e musical brasileiro*. *Extraprensa*, v. 12, n. jan./jun. 2019, p. 114-137, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.157504>. Acesso em: 26 abr. 2023

