

DAS ARTES SONORAS AFRICANAS E SUA CIRCULAÇÃO: O PROTAGONISMO ATLÂNTICO DO ARCO MUSICAL DA CAPOEIRA

OF AFRICAN SOUND ARTS AND THEIR CIRCULATION: THE ATLANTIC PROTAGONISM OF THE MUSICAL BOW OF CAPOEIRA

Josivaldo Pires de Oliveira

RESUMO: Os arcos estão entre os instrumentos musicais mais antigos da história das civilizações e foram identificados nas sociedades africanas entre os registros mais remotos. Fazem parte do patrimônio sonoro das culturas autóctones de África e dispersaram por grande parte do mundo, influenciando suas artes musicais. Este foi o caso dos arcos monocórdios como as mbulumbumbas e hungos de Angola, que no Brasil se tornaram conhecidos por urucungo ou berimbau de barriga, ocupando lugar no conjunto sonoro da capoeira. No presente trabalho procuro explorar um pouco dessa dimensão Atlântica das artes sonoras africanas, a partir da circulação dos arcos musicais entre Angola e Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Artes musicais; Arcos musicais; Angola; Brasil; Capoeira.

ABSTRACT: Bows are among the oldest musical instruments in the history of civilizations and have been identified in African societies among the most remote records. They are part of the sound heritage of the indigenous cultures of Africa and have spread throughout much of the world, influencing their musical arts. This was the case of the monochord bows such as the mbulumbumbas and hungos of Angola, which in Brazil became known as urucungo or berimbau de belly, occupying a place in the sound set of capoeira. In the present work I try to explore a little of this Atlantic dimension of African sound arts, from the circulation of musical arcs between Angola and Brazil.

Editor-Gerente
[Ivaldo Marciano de Franca Lima](#)

KEYWORDS: Musical Arts; Musical Bows; Angola; Brazil; Capoeira.

DAS ARTES SONORAS AFRICANAS E SUA CIRCULAÇÃO: O PROTAGONISMO ATLÂNTICO DO ARCO MUSICAL DA CAPOEIRA ¹

Josivaldo Pires de Oliveira²

Introdução

Os arcos estão entre os instrumentos musicais mais antigos da história das civilizações. Entre os registros mais remotos estão aqueles identificados nas sociedades africanas, a exemplo de pinturas rupestres observadas na África Austral. Dentre os instrumentos musicais de datação antiga que tiveram origens nos arcos, destaque-se as harpas, as quais mantêm hoje variadas formas. Desde as antigas harpas, identificadas tanto no Norte da África quanto no oeste deste continente, as quais tinham uma nítida forma arqueada, os instrumentos musicais africanos se dispersaram por grande parte do mundo influenciando suas artes musicais. Este foi o caso dos arcos monocórdios como as mbulumbumbas e hungos de Angola, que no Brasil se tornaram conhecidos por urucungo ou berimbau de barriga, ocupando lugar no conjunto sonoro da capoeira. No presente trabalho procuro explorar um pouco dessa dimensão Atlântica das artes sonoras africanas, a partir da circulação dos arcos musicais entre Angola e Brasil.

O texto está estruturado em duas partes para melhor compreensão e apreensão das reflexões que ponderam o tema em questão. Primeiramente, discorro sobre os arcos musicais em África, com destaque para Angola e sua circulação no universo Atlântico alcançando o Brasil e encontrando na capoeira espaço de perpetuação deste instrumento da música autóctone africana na cultura brasileira. Em seguida, discuto a experiência do berimbau e da música da capoeira no I Festival de Arte Negra de Dakar, no Senegal. Neste momento destaco o protagonismo de Camafeu de Oxóssi, exímio tocador do arco musical africano no Brasil e agenciador da circulação de conhecimentos sonoros relacionados ao arco musical que atravessou o Atlântico.

Dos arcos musicais angolanos aos berimbaus brasileiros: artes sonoras através do Atlântico

Segundo Margot Dias, alguns instrumentos musicais africanos “servem como elementos culturais que podem ajudar a reconstruir partes da história que se perdem na escuridão dos tempos indocumentados” (DIAS, 1966, p. 4). De fato, os instrumentos musicais faziam parte do

¹ Este trabalho corresponde a parte do relatório de estágio de Pós-Doutorado em Musicologia, realizado entre 2021 e 2022, na Escola de Música da UFRJ, sob a supervisão da professora Dra. Andréa Albuquerque Adour da Câmara.

² Doutor em Estudos Étnicos e Africanos pela UFBA. Professor Adjunto do Colegiado de História da UNEB/XIII e do Programa de Pós-Graduação em História Regional e Local da UNEB/V. Coordenador do Laboratório de Estudos Africanos e Espaço Atlântico (LEAFRO/UNEB-XIII). jospoliveira@uneb.br

cotidiano dos povos autóctones das sociedades africanas, e por esta razão não escapavam aos registros feitos por quem com estes mantinham contato. Este foi o caso dos arcos musicais de Angola, que juntamente com outros artefatos do patrimônio sonoro, foi registrado por diferentes visitantes coloniais: agentes da administração colonial, missionários, etnógrafos, fotógrafos, etnomusicólogos, etc. Os estudos das artes musicais e seus artefatos sonoros tem apontado para os arcos que tem a boca como caixa de ressonância, como a primazia de todos os instrumentos de cordas. Estes arcos de boca podem ser identificados em várias partes do mundo, em diferentes épocas, inclusive nas Américas. Edgardo Civallo faz um mapeamento importante de arcos de boca nas culturas musicais dos países da América do Sul, mas defende ser grande parte destes oriundos das sociedades africanas (CIVALLERO, 2014). Nas sociedades africanas esses arcos de boca precederam aqueles que tem como caixa de ressonância uma cabaça anexada na extremidade inferior, ou aproximadamente ao meio da verga arqueada que constitui o instrumento.

O Padre e musicólogo português Tomás Borba, também foi um destes que fez o registro destes arcos musicais monocórdios bucais, em seu prestigiado Dicionário de Música. Um destes arcos foi identificado, em seu Dicionário, sob a denominação de “Pinaco”, o qual se constituía de um arco de boca que “se acompanham, cantando, as camadas baixas dos povos indianos” (BORBA; LOPES GRAÇA, 1963, Vol. 2, p. 384). Entretanto, será ao arco de boca “africano” sua maior ênfase no Dicionário, atribuindo ser este um instrumento muito usado pelos povos khois e sans. Segundo Borba, “seus executantes tiram excelentes sonoridades, mas que não passa de uma vareta de qualquer matéria, retesada por uma corda de tripa seca ao sol” (BORBA; LOPES GRAÇA, 1962, Vol. I, p. 583).

Ao registrar esse instrumento em seu Dicionário, o Padre Borba atribui seu uso à grupos étnico-linguísticos do Sudoeste africano e África Austral, o que deve ser considerado com certa importância para a primazia dos monocórdios de boca na história dos instrumentos musicais cordofones nas sociedades africanas, por serem os khoisans um dos mais antigos grupos humanos da África ao sul do Saara, a denominada África subsaariana. Também é considerado pelos estudiosos como os introdutores dos arcos nas artes musicais em grande parte da África banto. Carlos Estermann, missionário católico bastante conhecedor dos grupos étnicos de Angola, afirma que os khoisans têm como importante utensílio o arco, o qual é comumente utilizado como arma, juntamente com a flecha (ESTERMANN, 1960). O uso remoto do arco entre os khoisans, não funcionava apenas como arma em sua cultura, mas era adaptado a outras demandas da vida cotidiana destes antigos habitantes do Sudoeste africano, a exemplo da

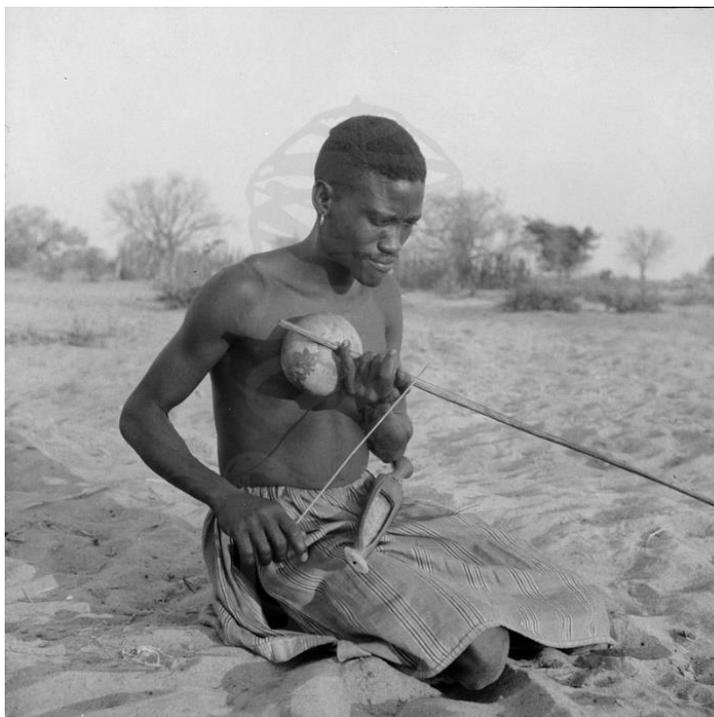
constituição de instrumentos musicais, como foi registrado por Gerard Kubic entre os povos khoisan no Sudoeste de Angola (KUBIK, 1970).³

Em Angola, assim como em outras sociedades africanas, os instrumentos musicais faziam parte das culturas locais, juntamente com outras práticas autóctones, a exemplo dos ritos e cerimônias sagradas, das danças, literatura oral, formas de cura e crenças religiosas. Os instrumentos musicais e, por conseguinte seus tocadores e tocadoras, pertenciam ao universo das culturas locais que tanto interesse despertaram entre os diferentes visitantes à essas terras africanas. No caso de Angola, um exemplo bastante ilustrativo foram os registros do citado fotógrafo português Elmano Cunha e Costa. Nas suas centenas de fotografias realizadas em diferentes regiões de Angola, é inevitável perceber como a música é marcante no cotidiano dessas populações e como os arcos musicais são frequentes em seus registros iconográficos. Esses são testemunhos tanto dos arcos que tinham a boca como caixa de ressonância como também e, principalmente, os arcos que tinham uma cabaça como caixa de ressonância, semelhantes aos quais denominamos no Brasil de urucungo ou berimbau de barriga.



Elmano Cunha e Costa (1935-1939). ACTD/Arquivo Histórico Ultramarino

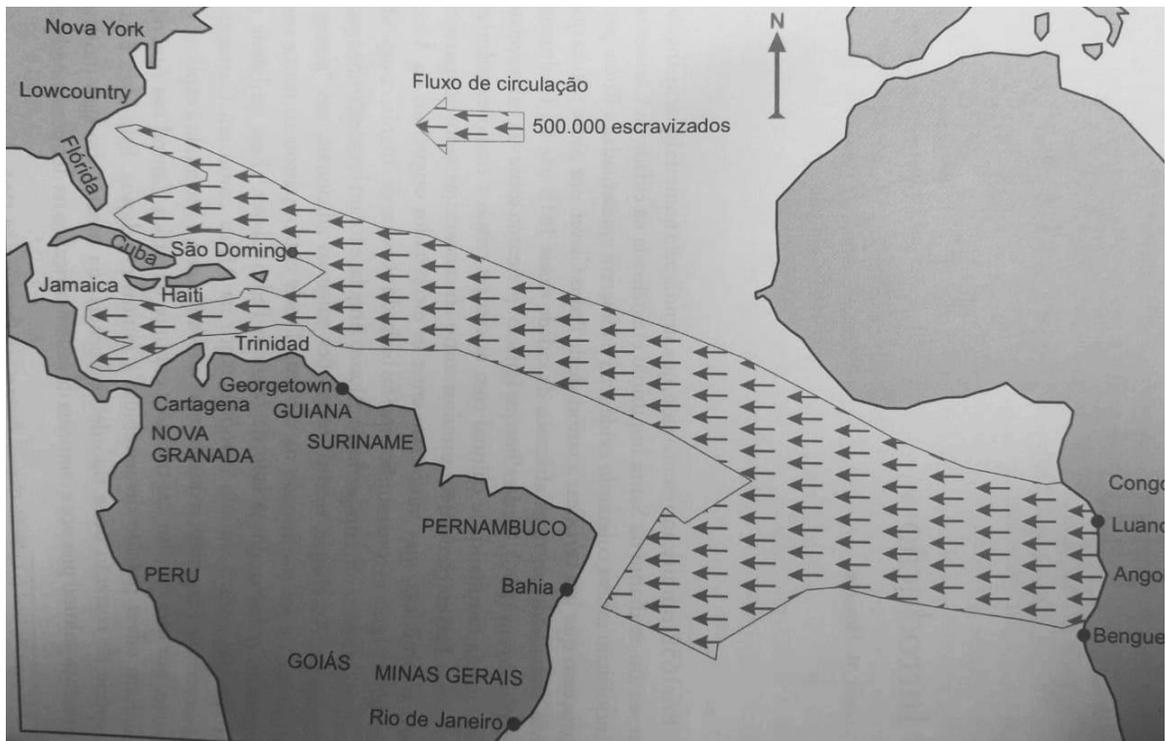
³ A existência dos instrumentos musicais em forma de arco entre os povos khoisan, sempre levantou suspeita de primazia entre os pesquisadores, por mais que pouco se tenha notícias de estudos aprofundados sobre essa forma de artefato sonoro entre esses grupos. Maria da Luz Duarte, por exemplo, afirma que “o arco musical está bastante associado às populações khoisan, que habitaram a África Austral, incluindo Moçambique, há muitos séculos e dos quais ainda hoje há vestígios” (DUARTE, 1980, p. 48). Assim como Maria da Luz Duarte observou sobre a importância dos Khoisan para os arcos musicais em Moçambique, o etnólogo José Redinha afirma ser o arco de boca “o mais primórdio cordofone de que dá testemunho o inventário musical angolano”. Guardadas as devidas variedades, José Redinha entende que o próprio arco de caça tenha sido o primeiro monocórdio, citando exemplo dos Khoisan do Sudoeste de Angola (REDINHA, 1984, p. 53).



Elmano Cunha e Costa (1935-1939). ACTD/Arquivo Histórico Ultramarino

Os arcos e seus tocadores também protagonizaram as narrativas da literatura angolana. Um evidente exemplo pode ser encontrado na narrativa de Henrique Abranches, especialmente no romance *A konkhava de Feti*, o qual foi protagonizado por um tocador de mbulumbumba, arco musical típico do uso de grupos de pastores do Sul de Angola, especialmente entre os Nyaneka (ABRANCHES, 2004). Escrito no final da década de 1970, Henrique Abranches enfatiza elementos da cultura autóctone do sul de Angola no processo de constituição do sentimento de angolanidade, através das aventuras do tocador de mbulumbumba. Abranches apresenta o arco musical com certo toque de magia e seu tocador, um pretense herói nacional (ABRANCHES, 2004).⁴ Para ele, a mbulumbumba, arco musical de seu personagem, é o mesmo que identificamos no outro lado do Atlântico, quiçá no Brasil: “arco musical monocórdio, muito típico dos pastores nyaneka (banto), mas realmente muito espalhado por toda a Angola sob outras formas, por toda a África e até pela América, como consequência do tráfico” (ABRANCHES, 2004, p. 290). Sua tese da diáspora dos arcos musicais angolanos é compartilhada por outro escritor que tem se dedicado às temáticas das culturas autóctones angolanas em sua literatura, Pepetela, o qual afirma ser a mbulumbumba angolana “um instrumento musical formado por um arco e uma corda com uma cabaça para ressonância; no Brasil, berimbau” (PEPETELA, 1998).

⁴ A bibliografia sobre os arcos musicais nas Américas ainda é muito tímida, mas algum esforço já pode ser registrado, nesse sentido, vale a consulta de CIVALLERO (2014). Isso seja dito também para os Estudos Africanos. O tema ainda é referido em notas de pés de página ou pequenas partes de publicações mais genéricas.



(HEYWOOD, 2008, p. 12)

Assim como em outras regiões que receberam africanos comercializados no tráfico transatlântico, no Brasil se produziu diferentes evidências sobre instrumentos musicais de origem africana, manuseados pelas populações cativas ou libertas ao longo do século XIX. Em grande parte dos oitocentos, um dos mais importantes e recorrentes registros foi produzido pelo punho e olhar dos viajantes estrangeiros, especialmente em suas narrativas iconográficas. Tornaram-se notórias, por exemplo, as famosas pranchas de Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, que registravam suas impressões do cotidiano dos africanos escravizados no Brasil, evidenciando diferentes práticas, a exemplo da sua cultura sonora (SILVA, 2005). Estes artistas registravam a presença de diferentes instrumentos musicais como marimbas, dkansas, tambores, cuícas, quisanjes e os inusitados arcos, identificados por diversas denominações, a exemplo de urucungo. Tanto as iconografias, como as descrições textuais produzidas por eles, foram exploradas como referências para todo aquele que se dedicava a estudar o Brasil do século XIX, sem se atentar especificamente para sua cultura material sonora, por mais que alguma referência fosse feita aos artefatos musicais, evidentes nas situações de divertimentos sonoros como sambas e batuques, nos chamados “ajuntamentos de pretos”.

Além do Brasil, outros países da comunidade Atlântica também registraram a presença destes monocórdios africanos. Tonym Falola, ao discutir sobre a circulação de conhecimentos africanos no universo Atlântico, e da influência exercida pelas culturas africanas às diferentes comunidades americanas (inclusive aos brancos da América do Norte), lembra da “influência africana no desenvolvimento da música *country* e do banjo Apalaches branco, bem como no desenvolvimento do baixo *washtub* americano a partir do arco musical africano” (FALOLA,

2020, p. 416). Assim como a influência exercida pelos arcos musicais africanos no desenvolvimento de outros instrumentos de corda nas sociedades norte-americanas, como frisado por Falola, esses monocórdios africanos também penetraram nas culturas afro-cubanas. Fernando Ortiz lembra da “burumbumba”, arco musical proveniente de Angola, o qual era muito utilizado em Cuba em cerimônias religiosas e que, segundo ele, era conhecido tanto em Angola quanto no Brasil como “recumbo” (ORTIZ, 1996, p. 295).

Estes monocórdios africanos, depois de atravessarem o Atlântico no processo de reinvenção e circulação das artes sonoras de África, ganharam visibilidade no Brasil através da capoeira, prática cultural de matrizes africanas. Esta conta como principal instrumento de sua orquestra, este arco denominado em terras brasileiras de berimbau de barriga ou urucungo (OLIVEIRA, 2019). Entretanto, essa relação do arco musical com a capoeira só passou a ser mais facilmente identificada nos registros históricos a partir do século XX.⁵ Em 1856, o Cônsul britânico James Wetherell, em visita ao Brasil, registrou em terras da Bahia um instrumento que ele descreveu como “instrumento musical dos pretos”, e era constituído de “uma comprida vara curvada como se fosse um arco cujas pontas são unidas por um fio de metal; meia cabaça, servindo de caixa de ressonância, é fixada a este arco por meio de uma argola que, puxada para cima ou para baixo, afrouxa ou estica o fio”. Tratava-se do berimbau e sua execução foi descrita pelo Consul: “o arco é segurado na mão esquerda e a parte aberta da cabaça fica apertada sobre o corpo do músico. Entre um dedo e o polegar da mão direita, segura-se uma varinha com a qual se bate no fio, produzindo um som agudo” (WETHERELL, s/d, p. 109). Em nenhum momento da detalhada descrição, o visitante inglês fez referência ao brinquedo da capoeira conjugado com o som do berimbau.

Assim como o Consul inglês, outros visitantes estrangeiros e mesmo os escritores brasileiros que tiveram a oportunidade de registrar a presença do arco musical africano no Brasil, no século XIX, não o identificaram relacionado à orquestra da capoeira. Isto sugere que os registros sobre esses instrumentos no Brasil do século XIX nem sempre eram acompanhados de notícias sobre a roda de capoeira, espaço circular que sedia o entretenimento constituído de movimentos gestuais e cantorias acompanhadas por instrumentos de origem africana, a exemplo dos referidos arcos musicais. Tais registros aparecem, no entanto, em abundância a partir do início do século XX. Isto permite entender que a capoeira foi a responsável pela perpetuação dos

⁵ A capoeira é caracterizada pela gestualidade e destreza de movimentos corporais de ataque e defesa, os quais são orientados por acompanhamentos de instrumentos musicais, a exemplo dos berimbaus ou urucungos, pandeiros e tambores dentre outros instrumentos de percussão africana e por todo um repertório de cantigas versadas nas histórias do cotidiano das populações negras. Sobre a história da capoeira no Brasil, ver meus trabalhos anteriores, a saber: OLIVEIRA (2005); OLIVEIRA; LEAL (2009).

arcos musicais africanos no Brasil, pois nas outras sociedades americanas e caribenhas, nas quais registros foram realizados até meados do século XX, entraram em completa extinção.

As memórias de Manoel Querino, reunidas em pequenas crônicas que remetem ao século XIX, foi até então o registro mais preciso sobre o arco musical africano na roda de capoeira para este período. Em *Bahia de Outrora* (1916), Querino afirmou que a capoeira nas terras baianas era um brinquedo que se dançava ao som do berimbau. Depois de registrar que os negros de Angola foram os introdutores da capoeira na Bahia, Querino diz que em seus exercícios de agilidade, “que a gíria do capadócio denominava – *brinquedo*, dansavam a capoeira sob o ritmo do *berimbau*, instrumento composto de um arco de madeira flexível preso às extremidades por uma corda de arame fino, estando ligado à corda uma cabacinha” (QUERINO, 1955, p. 75). A partir de então, pouco se registraria sobre a roda de capoeira sem a identificação do berimbau, inclusive conduzindo a orquestra que sustentava com sua sonoridade a roda do brinquedo, da vadiação, como bem registrou Edison Carneiro: “a orquestra – berimbau, ganzá (reco-reco) e pandeiro, no máximo – fica num ponto qualquer do círculo formado pelos espectadores e em que terá lugar a vadiação” (CARNEIRO, 2008, p. 54).



(CASTRO JÚNIOR, 2018, p. 15).

A capoeira foi importante não apenas pela perpetuação do arco musical africano na cultura brasileira, foi ela também mediadora da circulação Atlântica deste instrumento, inclusive pela arte protagonizada por indivíduos que conheceram o berimbau na roda de capoeira e se

tornaram notórios na arte sonora produzida por este arco musical que extrapolou as fronteiras Atlânticas do Brasil, inclusive de retorno ao continente africano.

Arcos musicais do Brasil à África: a música da capoeira no I Festival de Arte Negra/Senegal

Em 1966 ocorreu no Senegal, país do Oeste africano, o 1º Festival Internacional de Arte Negra. Realizado em Dakar, entre os dias 01 e 23 de abril, o Festival foi promovido pelo governo senegalês, durante o mandato presidencial do poeta Léopold Sédar Senghor, contando com financiamento da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). O Festival enfatizou a importância estética e política da arte negra produzida em África e nos países da diáspora africana, com destacada ênfase para as artes plásticas, o cinema e a música.⁶ Entretanto, o Festival tinha, antes de qualquer coisa, um objetivo político de valorização dos povos negros em África e fora dela, como assegurava Senghor na abertura do evento, segundo Waldir Freitas Oliveira, representante oficial da delegação brasileira:

Após defender a tese de que a arte negra continuava viva e atual, a preencher as suas funções, expressando a vida, dando-lhe sentido e ajudando os homens para uma vida melhor, tendo sido capaz de, em terras outras que não as africanas, conservar-se e renovar-se sobre suas próprias raízes, como se deu, por exemplo, nos Estados Unidos, exaltou Sedar Senghor os artistas negros africanos que buscam hoje revivificar suas obras de arte nas fontes da história e das tradições dos povos negros (OLIVEIRA, 1966, p. 177).

Pela tônica do idealizador do Festival, a capoeira não poderia faltar na delegação brasileira, pois reunia todos os elementos elencados em seu discurso de valorização das artes negras em África e na diáspora. Na comitiva composta por 30 artistas brasileiros, constava o grupo de capoeiristas baianos, o qual se apresentou logo no início do Festival, como lembra Waldir Freitas Oliveira: “com seus ritmos primitivos de Angola, com um repertório de canções onde palavras africanas e portuguesas se misturam de maneira completa, acompanhada por instrumentos herdados da África Negra” (OLIVEIRA, 1966, p. 179). Dentre os referidos instrumentos “herdados da África Negra”, estavam os berimbaus, os arcos musicais de origem africana. A capoeira correspondia então à categoria de música constituinte da programação do Festival, pois, segundo informou o jornal *Correio da Manhã*, “levar-se-á em conta tanto o jazz como os ritmos afro-

⁶ Todas essas temáticas estavam pensadas na Programação do Festival à luz do conceito de “negritude”, como concebido no pensamento intelectual e panafricanista de Senghor. Sobre este aspecto, ver: OLIVEIRA, 2020.

latinos, afro-cubanos, os negro-spirituals, etc, premiando-se, ainda, seus intérpretes, músicos, compositores e conjuntos.⁷

A comitiva da capoeira para participar do 1º Festival Internacional de Arte Negra do Senegal foi composta por mestre Pastinha, Gato Preto, Gildo Alfinete, Roberto Satanás, João Grande e Camafeu de Oxossi. Segundo os órgãos de imprensa brasileiros, arrancou aplausos do público durante suas exhibições. Destes, destaque-se Camafeu de Oxossi como exímio tocador de berimbau que arrancou aplausos do público e atenção da imprensa. A Revista Realidade, editada no Rio de Janeiro, em matéria especial sobre a vida de Camafeu de Oxossi, afirma que seu maior momento foi como músico no Festival de Artes Negras em Dakar: “Depois das primeiras apresentações, foi convidado a dar um show extra, para Olga de Ala-Ketu dançar. Numa das exhibições, no Estádio da Amizade, foi ouvido e aplaudido por 10 mil pessoas”.⁸

Não apreciei outras evidências sobre esta apresentação extra à programação do Festival, na qual Camafeu tocava para Olga de Ala-Ketu. Talvez, ainda, ele não estivesse sozinho, mas acompanhando a orquestra da capoeira liderada pelo mestre Pastinha. Entretanto, ênfase foi dada por parte da imprensa sobre a participação de Camafeu e seu inestimável berimbau em tão pomposo evento. Tanto as notícias que anunciavam a participação dos capoeiristas no Festival, quanto aquelas publicadas posteriormente que informavam o sucesso da comitiva brasileira no evento do país africano enfatizavam a figura de Camafeu de Oxossi.

Camafeu de Oxossi tocando seu berimbau



(O CRUZEIRO, 1974, p. 04)

⁷ CORREIO DA MANHÃ, 12/12/1965, p. 5.

⁸ REVISTA REALIDADE, 1970, p. 153.

Camafeu e seu berimbau já eram conhecidos da imprensa brasileira, assim como de setores influentes da capital baiana desde antes dos preparativos para a participação da delegação brasileira ao Festival no Senegal. Em 1963, por exemplo, foi tratado como “solista de berimbau” pelo editorial do jornal Última Hora, do Rio de Janeiro, na divulgação de seu primeiro LP gravado pela Continental, o qual contava com um precioso texto de capa assinado por Jorge Amado, amigo particular de Camafeu de Oxossi.⁹ Neste período ele já era uma figura notória entre influentes artistas e intelectuais baianos, talvez por conta de seus vínculos com o candomblé, no qual, assim como o escritor Jorge Amado, ocupava o posto de Obá de Xangô. Em 1964, Camafeu concluiu o curso de iorubá oferecido pelo Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO/UFBA), instituição da qual pertencia um membro da delegação oficial para o 1º Festival Internacional de Arte Negra no Senegal. A notoriedade de artista das culturas negras, amigos influentes e algum domínio do iorubá, língua falada no Senegal, talvez tenha justificado o convite do Itamaraty para que Camafeu de Oxossi participasse do Festival. O fato é que o berimbau, arco musical de origem africana e um dos principais artefatos sonoros da orquestra da capoeira, arrancou aplausos do público que acompanhou o Festival de Artes Negras em Dakar, capital do Senegal, e Camafeu de Oxossi teve destaque como protagonista.

O Festival do Senegal foi encerrado em 23 de junho de 1966, e naquele mesmo dia o Correio da Manhã, do Rio de Janeiro, já trazia notícia sobre as impressões dos participantes da delegação brasileira. Segundo a notícia, a cantora Elizete Cardoso, ao desembarcar no Aeroporto do Galeão, juntamente com outros membros da comitiva, inclusive Camafeu de Oxossi, afirmou que “o momento mais impressionante do certame foi a apresentação dos brasileiros no Estádio Municipal para uma plateia de 10 mil pessoas”.¹⁰ Quanto a premiação, ainda segundo a notícia, o jornalista Sérgio Cabral, que acompanhou a comitiva no Senegal, afirmou que a programação contemplou pintura, música, teatro, escultura e cinema, mas que só foram atribuídos prêmios para escultura, pintura e cinema. Desta forma, a capoeira e sua musicalidade regida por instrumentos de origem africana não arrancou prêmios, mas, pelo que tudo indica, obteve sorrisos e aplausos da plateia.

O fato da capoeira e sua musicalidade regida pelos arcos musicais de origem africana protagonizar momentos importantes de um festival internacional de artes negras, idealizado por um intelectual panafricanista e sediado por um país africano da importância do Senegal, é satisfatório para se refletir sobre a experiência da diáspora africana e as conexões atlânticas entre África e Brasil, em outra perspectiva que não a das caixas epistemológicas centro-europeias.

⁹ ÚLTIMA HORA, 14/11/1963, p. 10.

¹⁰ CORREIO DA MANHÃ, 23/06/1963, p. 09.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A diáspora fez circular, principalmente pelo universo Atlântico, uma das formas mais remotas de instrumentos de corda das artes musicais africanas: os arcos monocórdios. No Brasil passaram a ser conhecidos como urucungo e berimbau de barriga, dentre outros termos menos notórios. Entretanto, sua perpetuação na cultura brasileira foi possível pela mediação da capoeira, a qual consagrou os arcos africanos como a base de sua orquestra, o reconhecendo no conjunto de saberes registrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), como patrimônio imaterial da cultura brasileira. Nas rodas de capoeira com seus berimbaus, se perpetuaram elementos das culturas musicais de África e que por sua vez levou encantamento para o continente africano, em uma dinâmica de circulação de conhecimentos sonoros através do Atlântico. Angola, Brasil e Senegal foram aqui utilizados como estratégia narrativa para evidenciar o protagonismo do berimbau e a dimensão epistemológica dos arcos musicais africanos no universo Atlântico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRANCHES, Enrique. **A konkhava de Feti**. Luanda: Edições Maianga, 2004.
- CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do folclore**. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CASTRO JÚNIOR, Luis Vitor. **Encruzilhadas fotográficas de Marcel Gautherot: quando o corpo na capoeira é festa e labuta (1940-1960)**. Salvador: EDUFBA, 2018.
- CIVALLERO, Edgardo. **Arcos musicales de América del Sur**. Madrid : Edgardo Civallero, 2014.
- DIAS, Margot. Os instrumentos musicais de Moçambique. In: **Geográfica**, Lisboa, Ano II, n. 06, 1966.
- DUARTE, Maria da Luz. Os arcos musicais em Moçambique. In SOARES, Paulo (Coord.). **Música tradicional de Moçambique**. Maputo: Ministério da Educação e Cultura de Moçambique, 1980.
- FALOLA, Toyin. **O poder das culturas africanas**. Petrópolis: Vozes, 2020.
- HEYWOOD, Linda M. (Org). **Diáspora negra no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.
- KUBIK, Gerhard. **Música tradicional e aculturada dos!kung de Angola**. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1970.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia**. Salvador: Quarteto, 2005.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **O urucungo de Cassange: um ensaio sobre os arcos musicais no espaço Atlântico (Angola e Brasil)**. Itabuna: Mondrongo, 2019.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires e LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Capoeira, identidade e gênero: ensaios de história social sobre a capoeira no Brasil**. Salvador: Edufba, 2009.

OLIVEIRA, Maybel Sulamita. O negro é rei: 1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, 1966. **Mosaico**, vol. 12, nº 19, 2020.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. Informações: 1º Festival Mundial de Artes Negras. **Afro-Ásia**, nº 2 e 3, 1966.

ORTIZ, Fernando. **Los instrumentos de la música afro-cubana**. Madrid: Editorial, 1996, Tomo 2, p. 295.

PEPETELA. **Yaka**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

QUERINO, Manuel. **A Bahia de outrora**. 3ª edição. Salvador: Progresso, 1955.

REDINHA, José. **Os instrumentos musicais de Angola: sua construção e descrição**. Coimbra: Instituto de Antropologia, 1984.

SILVA, Salomão Jovino da. **Memórias sonoras da noite: musicalidades africanas no Brasil oitocentista**. Tese de Doutorado em História. São Paulo: PPGH/PUC, 2005.

WETHERELL, James. **Brasil: apontamentos sobre a Bahia (1842-1857)**. Salvador: Edição do Banco da Bahia, s/d.

FONTES

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 12/12/1965, p. 5.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 23/06/1966, p. 09.

Revista Realidade, Rio de Janeiro, n. 46, 1970, p. 153.

Última Hora, 14/11, 1963, p. 10

Recebido em: 10/09/2021

Aprovado em: 08/02/2022